índice
de artes y letras

[AÑ]O 7 ✱ NUM. 49 (XXIX) MADRID, 15 DE MARZO 1952 PRECIO: 7 PTAS.

[G]UIONISTA *contra* DIRECTOR

¿Quién es el "padre" de la película?

¿EN QUE FORMA PASAN LAS COSAS?

[A]ctualmente, en ninguna otra forma de [ex]presión artística puede darse la diver[sid]ad de colaboraciones y la jerarquía de [ofi]cios que la producción de un *film* [exi]ge. Así, el segundo operador procura [ma]ntener o conservar un encuadre esta[ble]cido y el peluquero riza los bigotes [po]stizos del galán.

[A]hora bien, esta gran familia de arte[sa]nos que constituye el equipo técnico y [art]ístico de una película dada, se escinde [en] dos grandes grupos en cuanto formu[lam]os la siguientes pregunta: En defi[nit]iva, ¿quién es el autor de este *film?* [P]arece ser que la ley salva todas las [dif]icultades señalando con su más justo [crite]rio al propietario de ese «bien» que [es] la película. Es decir, para la ley, el [au]tor es la M. G. M. o un señor de Ciu[da]d Real, amigo de la estrella. Nuestra [pre]gunta sigue en pie: Estéticamente, [¿q]uién es el padre de la criatura?

[D]esde mi punto de vista, los rutilantes [tít]ulos de crédito que encabezan la pelí[cul]a desaparecen casi totalmente y sólo [per]manecen los nombres del guionista y [del] director. Parece, pues, que la respues[ta] sería:

[A]utor del *film*=Guionista+Director

[Y]o creo que no. Mi intención es llegar [a d]emostrar la falsedad de esta ecuación [y e]stablecer que:

Autor del *film*=Guionista.

[S]in embargo, antes de empezar convie[ne] aclarar algunos extremos y fijar una [ser]ie de hipótesis. Así, vamos a conside[rar] que este *film*, cuyo autor buscamos, [es] un film comercial. Esto es, una pelí[cul]a de largo metraje producida por una [ent]idad comercial. O, lo que es lo mis[mo], que este *film* no es un *film* docu[me]ntal o de vanguardia. Además, se tra[ta] de una película sonora, producida en [cua]lquier tiempo desde la aparición de los [tal]*kies*. Por otra parte, vamos a supo[ner] que el guionista y el director de este [*fil*]*m* son entidades distintas, cada una de [las] cuales puede estar formada por uno [o m]ás individuos. Eliminemos, por ahora, [de] esta investigación los casos en los que [el] director es también guionista, total o [par]cial, del film.

[S]abido todo esto, veamos ahora el pa[pel] que juegan cada uno de ellos, guionis[ta] y director.

Charlot. Aguatinta por Lionel Miskin

El guionista relata una historia, la historia que el *film* cuenta a los espectadores. Es decir, el guionista cuenta *lo que pasa, cómo, por qué, dónde y cuándo pasa.*

El guionista crea un mundo y nos lo cuenta escribiéndolo. Pero con sus palabras escritas, el guionista no sólo nos da cuenta exacta de las acciones y de los diálogos de sus criaturas, sino que nos crea asimismo el mundo exterior e interior de cada personaje. Y para decirnos esto, el guionista utiliza un cierto lenguaje: el lenguaje cinematográfico. Utitiza, de un modo expresivo, estético, un lenguaje socialmente dado y socialmente entendido. Es cierto, por tanto, que ya existe en el guión, encapsulado en él, una construcción conforme a plan del *film* y, por tanto, una relación estética entre sus diversas partes, o sea, un ritmo total.

Ahora, el director entra en función. Es el capitán de un equipo estupendo, eficaz e inteligente, de actores, fotógrafos, electricistas, etc... ¿Cuál es su misión? Su misión consiste en expresar por medio del lenguaje cinematográfico *en qué forma pasan las cosas*. Fijémonos bien en esto: en qué forma pasan las cosas.

Continúa en la página siguiente

CARTA SOBRE

REVISION DEL TEATRO DE GARCIA LORCA

Ricardo García-Luengo, hermano del autor de *Revisión del Teatro de Federico García Lorca,* publicado en «Cuadernos de Política y Literatura» (1), ha enviado—dirigidas a Eusebio y a título exclusivamente particular y privado—unas líneas de crtíica sobre el Cuaderno mencionado. INDICE considera estas apreciaciones lo suficientemente significativas e inteligentes como para ser recogidas en sus páginas. Acaso no haya tenido la *Revisión del Teatro de Federico García Lorca* unos comentarios más ajustados, en cuyos acierto creemos que no entra la razón fraternal que a ellos ha movido a Ricardo García-Luengo, pues sabemos que él, de vez en cuando, dedica su atención a otros trabajos literarios, cualesquiera que sean. Sus amigos de Valencia le conocen como el crítico más atento y desinteresado de sus producciones. Repetimos que estas notas se escribieron con intención y ánimo totalmente ajenos a que INDICE decidiese su inserción.

EL POETA ME DIJO QUE "SI PONE FRENTE A YERMA UN MARIDO DE PELO EN PECHO LE HUBIERA AHOGADO EL DRAMA"

Valencia, 1 de enero de 1952.

La revisión está hecha con altura y dignidad, y, además, me parece soberanamente escrita. Me he fijado atentamente en ello y he gozado mucho durante la lectura.

Salvo dos o tres pequeñas máculas de vocabulario reiterante—"infinitamente", "sutil", "enormes"...—, el lenguaje —y el ensayo—es de la máxima economía retórica, y he visto con agrado, a lo largo de toda la crítica, cómo empleas un

Continúa en la página siguiente, 1.ª col.

SUMARIO:

Carta del Director

"LA ISLA Y LOS DEMONIOS"

Ya está en la calle el segundo libro de la autora de NADA. Tengo la noticia de que lo había escrito hace algún tiempo, bastante tiempo, y de que no se había *atrevido* a darlo a la imprenta por *aprensión*, por miedo a defraudar. Si esto es así, deseche ese miedo Carmen Laforet. Su segunda novela, LA ISLA Y LOS DEMONIOS, no diré que sea mejor ni peor que la primera—tengo de NADA vagos recuerdos y no he podido detenerme a releerla—, pero es *una* novela. A mi modesto juicio, una de las pocas novelas que han aparecido después de la guerra en nuestro país. Quiero no retrasar ni escatimar mi juicio y agradezco a Carmen Laforet—a quien no conozco más que de leídas—la oportunidad que me da con su ISLA de escribir, por una vez, esta carta sin reservas ni distingos ni temor a equivocarme. Otra oportunidad he tenido: el libro de Eusebio García-Luego, NO SÉ, pero no he querido aprovecharla porque Eusebio García-Luengo es muy amigo personal y muy colaborador de INDICE e iba a parecer una carambola a dos bandas. Mi propósito es que de NO SÉ escriban otros.

Por lo pronto, y aparte otras diferencias de técnica—aborrezco la palabra, pero de algún modo hay que expresarse—, como NO SÉ, LA ISLA Y LOS DEMONIOS me gusta porque me *enseña*... No creo en la literatura premeditadamente didáctica, pedagógica; pero sí en la literatura aleccionadora, fuente de conocimiento, escuela de verdad. ¿Qué, si no, es lo *literario*? ¿Cuál su sentido y significado, su cómo y su para qué?

Como NO SÉ, LA ISLA Y LOS DEMONIOS me enseña a ver la vida, a descubrir la maraña de contradicciones, rencores, fe, optimismo, desesperanza, fidelidad, infelicidad, amor, odio que es el corazón del hombre y, lo que es más importante, a descubrir que esa contradicción no tiene principio ni fin, salvo en la muerte; que esa maraña es, a lo que se nos alcanza aquí en la tierra, impenetrable. Con otras palabras: como NO SÉ, LA ISLA Y LOS DEMONIOS me ayuda a profundizar la vida. En el caso de Eusebio García-Luengo, con una clarividencia amarga, hija de su mayor experiencia y de su hombría. En el caso de Carmen Laforet, con una perspicacia femenina, para mujer realmente singular. Y que nadie se sienta ofendido por lo que digo. Lo propio del hombre es, parece, el espíritu, la actividad razonante; lo propio de la mujer, el alma, la pasividad expectante. Un hombre debe obrar—me refiero, claro, a obrar espiritualmente—; una mujer debe esperar... La distinción quizá sea banal y tonta, injusta, pero a mí me ayuda al razonamiento.

Siguiéndolo, diré que LA ISLA Y LOS DEMONIOS es la novela de una mujer vista con rara penetración por una mujer, de un modo sencillo, trémulo y enternecedor, no todo, acaso, en la primera parte, lo sincero que debiera. Es en la mitad del libro donde el lector echa de menos «algo»..., un punto de sazón que no se sabe bien en qué consiste. Quizá—no quiero echármelas de lince—ese «algo» consista en el pudor de Carmen Laforet a desnudar de una vez y sin tapujos el alma de Marta la protagonista, que, por lo que de su vida y posterior aventura se colige, es su propia alma... Y así debe ser, porque no puede ser de otro modo. Toda novela es, de manera inevitable, biografía, retrato en lo demás de uno mismo o retrato de los demás en uno mismo.

Y esto es lo principal como anticipo de un estudio más ancho y hondo que prometemos para pronto al lector. Aquí sólo hemos querido dejar previa constancia de la segunda novela de un escritor del que había comenzado a decirse que la *flauta* había sonado en la primera por casualidad. No es cierto. Había sonado, como va a seguir sonando, por *fatalidad*, que es, no sólo distinto, sino lo contrario. Había sonado porque Carmen Laforet es una «naturaleza novelística», con historias, con alma, con vida dentro, nacida para dar testimonio de esa vida, de la resonancia de *la* vida en su alma y para darlo sin empalagos verbales ni premeditaciones estilísticas; de un modo, repito, sencillo, penetrante, verdadero, aleccionador. Así es LA ISLA Y LOS DEMONIOS, cuya aparición saludamos con un doble alborozo: por ser en sí una buena novela y por haberme ayudado a demostrar que estas *cartas del director* no son «duras», cuando lo son, por serlo, sino porque no pueden ser de otra manera. En todo caso, este segundo alborozo es menor y tiene menos importancia que el primero.

índice

GUIONISTA CONTRA DIRECTOR

(Viene de la página anterior)

El director tiene que contar, por ejemplo, que «María sale de su casa y sube al coche, donde Juan la espera». El director sabe—para eso ha leído el guión—quién es María, quién es Juan, por qué ocurre esta acción. Sabe lo que ha pasado antes y lo que va a pasar después. Y sabiendo todo eso, coloca la cámara en el mejor de los ángulos posibles, según su criterio, para relatar este hecho. Cuenta con el auxilio del fotógrafo, que intentará obtener la calidad de luz que la «escena» requiere y exige. Cuenta con los actores, personas cuyo oficio es representar. Ellos han leído también el guión y puede suponerse que saben, tanto como el director, el porqué de sus reacciones y actitudes. El director «acorda» la actuación de cada uno de ellos, pule un tono de voz, matiza un gesto. Ya está todo listo. Ahora, el director grita: «¡ Motor! ¡ Acción!» Y María sale de su casa y sube al coche de Juan.

A lo largo del *film*, el trabajo personal de creación del director depende directamente del margen de libertad para la utilización estética del lenguaje cinematográfico que el guionista—voluntaria o involuntariamente—permite. Por tanto, en el caso límite, el trabajo personal del director se anula totalmente.

Siendo ello así, y al menos yo lo creo, cabe preguntarse qué diferencia existiría si con los mismos materiales—tiempo, instrumentos, colaboradores—un *film* hubiese sido dirigido por el director *B* en vez del director *A*. La conclusión es evidente. La diferencia hubiese sido mínima o nula. Y aun yo aseguraría que los resultados hubiesen sido muy similares si el director en vez de *A* o *B* hubiese sido *C*, siendo *C* un no profesional del cinema y sí solamente un hombre perteneciente al mismo entorno cultural y social de *A* o *B*. Ello no ha de extrañarnos en absoluto, si se entiende bien que *C*, en esta hipótesis, conocería y podría utilizar con mayor o menor oportunidad el lenguaje cinematográfico, que está dado socialmente y socialmente está entendido.

Así, pues, con un guión dado, la personalidad de un director no aparece de un modo inmediatamente reconocible en el *film* que se origina. No puede hablarse de un estilo Capra en la dirección, de un estilo Carné. No existe. Existe, sí, y es reconocible un «estilo Capra» o un «mundo Capra» en la temática de sus films. Esto, es cierto, parcialmente: hay que darse cuenta que la mayoría de los *films* de Capra, exactamente los que definen un cierto «mundo», están escritos por Robert Riskin. Hay, pues, sí, un «estilo Riskin», como hay un «estilo Prévert» para los *films* de Marcel Carné. Ni siquiera podemos hablar de un «estilo Wyler» de *mise-en-scene*, porque ésta depende de la profundidad de campo que el operador pueda conseguir; trabajando con Greg Tolland en la cámara, la *mise-en-scene* puede desarrollarse en profundidad y cualquier director, Wyler, Ford, Welles, la utiliza.

De todo lo que llevo dicho, creo que se desprende que trabajando con un guión cinematográfico dado, el papel del realizador queda reducido al de *metteur-en scène* con una importancia similar, en el logro de la obra total, al de fotógrafo, intérpretes, técnico de sonido...

Su trabajo, por ser suyo, es evidentemente personal, tan personal como pueda ser el trabajo del maquillador. Pero, en definitiva, en la obra total el único creador, en definitiva, es el guionista.

Demos, pues, a cada cual lo suyo, y al citar la procedencia de origen de un *film* pongan en primer lugar el nombre del guionista.

BARDEM.

CIEN AÑOS DE NOVELA POLICIACA

VI

SIMENON Y SU COMISARIO MAIGRET

DE LOS QUIOSCOS A LA ACADEMIA



LA Academia de Bruselas acaba de ofrecer asiento a un nuevo académico: Georges Simenon. Su nombre ha recorrido con ello un camino que ha ido desde las chillonas y un poco chabacanas portadas de la literatura de quiosco hasta la más grave y clásica reunión de literatos. Esa inmortalidad con que obsequiamos a los que alcanzan tales puestos no ha nacido de un trabajo tenaz en el laboratorio del filólogo que persigue diptongaciones o discute etimologías. Ha sido la vigorosa obra novelística quien le ha llevado al sillón académico—como ha ocurrido entre nosotros a Baroja, con quien Simenon tiene más de un parecido—. Y en gran parte de ella se encuentra un personaje, un inseparable de su novelar: el comisario Maigret.

Al galardón honorífico que Simenon recibe acompaña también—cosa no muy frecuente—el éxito económico. En este momento es el autor de quien más *films* se hallan en rodaje entre Francia y Estados Unidos. Las emisoras norteamericanas han logrado que el público de los cuarenta y ocho Estados le descubra hace poco y sean populares sus creaciones.

En España nos es familiar hace ya bastante tiempo. Algunas de sus aventuras se publicaron años atrás. Y ahora una Editorial—AYMA—nos está proporcionando en dos series paralelas las aventuras de Maigret —*Maigret en acción*— y las otras novelas en las que no interviene el mencionado personaje, pero en los que se encuentran los mismos ambientes llenos de atracción y apretado interés. Son, pues, familiares al lector español aficionado a la buena literatura policíaca—casi cuesta, en este caso, escribir detectivesca—, las anchas espaldas, la pipa, la mirada paciente y comprensiva del comisario parisino, que más de una vez permanece en mangas de camisa en su despacho, se hace llevar jarros de cerveza, que consume mientras en la calle el asfalto amenaza con volatilizarse, o pasea abstraído, sin darse cuenta de la lluvia que cae.

Se ha identificado con insistencia a Simenon con Maigret. Quizá si él pudiera ser comisario de Policía actuaría como su héroe lo hace. Como tal cosa no puede ser, es el protagonista de sus novelas quien tiene que ser como él: como un hombre de letras, en lo que éste tiene de perpetuo captador de ambientes. Lo dijo una vez: «Yo no tengo imaginación, todo lo tomo de la vida. Busco en mi memoria tipos que he conocido.» Lo mismo hace Maigret: Se enfrenta con un ambiente. Aparte están los indicios, las huellas, aquello que lo es todo para un detective de la prolífica escuela de Sherlock Holmes. Pero él deja hacer a los muchachos, que toman huellas digitales, registran, fotografían, analizan... Utilizará sus servicios como apoyatura, como simples términos imprescindibles del problema, pero para él lo principal es el ambiente. Visita los lugares, intuye algo que no marcha bien, que no conjuga, que desentona. Entonces observa y espera. Permanece. Es el personaje más capaz de estar quieto en un sitio o de volver, con la insistencia de un imbécil, que hemos conocido en la literatura policíaca. Se hace familiar muchas veces a los testigos y vecinos del lugar donde el crimen se cometió. «Ya está ahí el comisario»—se dicen—. Le suponen desorientado o temen la ignorada ruta de sus pensamientos. Pero mientras tanto está ahí, como si no tuviera nada que hacer o no supiera cómo hacerlo. Se logra hacer familiar a las gentes, y éstas le dicen lo que saben o le vierten su caudal de calumnias. La niebla del misterio se va alejando con su presencia, y al final la luz, que ha ido naciendo con la timidez del sol en la niebla, se abre paso victoriosa. El caso está resuelto. Maigret ha sido capaz de aclarar una atmósfera turbia o imprecisa. También es a veces tan comprensivo y humano que la «solución» que da a alguno de los casos no es la que hubiera requerido la maquinaria judicial.

Simenon ha marchado por sendas propias. Ni el mecanismo científico de Sherlock Holmes o los suyos—Poirot, Philo Vance, Poggioli, etc.—, ni la aventura entreverada de folletín de los tipos de Edgar Wallace. Más cercano a la realidad, no necesita un doctor Watson a quien asombrar—y de paso influir en la mente del lector—, ni una secretaria que luego resulte hija del avaro millonario jefe de un *gang* chino. De Maigret conocemos a la esposa, sabemos de sus tristezas familiares y sus breves diversiones, su humor diario en la oficina, sus reacciones... Ni siquiera es un ser superior a la pobre policía que no llega a captar sus sutilezas, como desde Dupin viene ocurriendo. Es más humanizado. Es un comisario vulgar llevado a la novela y salvado de la vulgaridad por la potencia de escritor que posee Simenon.

Se ha dicho que cuando él surgió a este palenque de héroes cerebrales, los detectives habían de ser empíricos o cartesianos. El creó una tercera fórmula: la bergsoniana. Creación de atmósfera, inmersión del lector en ella como el propio policía ha de hundirse para lograr asir la verdad.

Se acerca a cincuenta la serie de Maigret y pasan de trescientos los que nos narran otros hechos criminales en los que no interviene su personaje favorito—y que a veces quedan sin favorable solución, acaso por no habérsele encargado a él del asunto. Desde 1931, en que apareció *El difunto señor Gallet*, hasta la más reciente, Simenon no ha abandonado a su personaje. Hasta le ha hecho actuar una vez como si no formara parte de la Policía oficial. Conocido es su compromiso, que cumplió, de dar mensualmente un título a la imprenta, hallándose entre lo publicado entonces algunos de sus mejores títulos. Luego vino el salto desde las portadas chillonas y un poco truculentas al severo marchamo de la *Nouvelle Revue Française*. Ahora, la Academia, las traducciones a diversos idiomas, la ampliación del reconocimiento de una valía literaria que para muchos, los que no desprecian por principio la literatura policíaca, habían descubierto hace tiempo en sus novelas un digno compañero de Balzac y Dickens.

GEORGE CUFF.

En próximos números:

Huellas detectivescas en Grecia.

Los discípulos de Sherlock Holmes.

La milenaria novela policíaca china.

Razones de una hegemonía literaria.

Director:
Juan FERNANDEZ-FIGUEROA

Subdirector:
Eusebio GARCIA-LUENGO

GARCIA LORCA

(Viene de la página anterior)

nuevo timbre, más rico en giros, más "moderno" (?) y flexible de lo que sueles. Casi me ha dado la impresión de que estrenabas la prosa en algunos períodos en que, siendo tu estilo privativo, te desenvuelves con más libertad y gracia que otras veces.

Alejandro Gaos también me ha dicho que le gustó mucho el trabajo, con el que está de acuerdo en un ochenta por ciento. (Quiere decir en todo). Que dices verdades como catedrales. Que encuentra tu prosa más ágil y más libre y que reiteras menos las expresiones. Y que si hubieras sido capaz de más aliento, o sea, de más detalle y amplitud, hubieras hecho un ensayo definitivo.

Coincido con él aunque sea aburrida la erudición. Así aparece más sugestivo, más claro, sencillo y breve. Tan breve que a mí me ha sabido a poco. Y hubiera quizá preferido, dada la figura de Lorca y tu posición, un poco más de detalle y citas, es decir, más amplios esclarecimientos.

Es posible que no tenga razón. Que baste apoderarse del espíritu más esencial y total y hacer de él una gran síntesis. Pero cuando se coloca uno en una actitud polémica, más o menos insólita, conviene apurar bien los argumentos y las demostraciones. Y puesto que se trata de un ensayo, al ensayo le van bien las notas y la disección.

Mi juicio de conjunto es que el trabajo te ha salido "redondo". Lo encuentro verdaderamente lúcido y magistral. He asentido a todas tus razones, y puede decirse—aunque ello entraña alguna paradoja para espíritus simples y unilaterales—que estoy enteramente de acuerdo contigo..., siendo yo, por supuesto, un admirador fervoroso de Lorca. Y tú sabes bien en qué medida (acaso por esteticismo) me he entusiasmado con su obra total. Pero una cosa no quita a la otra. Y tus reparos, demasiado respetuosos, a la dramática lorquiana, se concilian perfectamente con mi admiración.

Incluso advierto que el autor que se sitúa frente a él le prodiga tan excesivos elogios ("pasmo ante su magia verbal", "maravilloso artista", "raudal de bellezas', etc...) que no creo que los sienta, como si eso fuera una habilidad polémica, una concesión que otorgas a los papanatas que nos extasiamos con su obra lírica. Supongo que en una ulterior etapa te atrevas a decir lo que calla mucha gente: que Lorca es un poeta de segunda fila.

Claro es que en este caso de Lorca, y en cualquier caso, estoy de acuerdo y en desacuerdo, a la vez, porque la verdad suele ofrecerse en acotaciones del todo, en aspectos o laderas. Se invocan fragmentos de la verdad y se discute muchas veces tomando la parte por el todo, por cuestión de matiz o de gramos. Cuando lo que importa es colocarnos al lado de la verdad más sustancial.

Por eso estoy al lado de tu revisión, que no es simple cuestión de gusto por el estilo teatral, como opina Vázquez-Zamora, sino de meollo verdaderamente dramático, cuestión medular y entrañable. Las críticas que he visto de tu trabajo son francamente inferiores al mismo, remotas y pálidas.

Tienes perfecto derecho a señalar una dimensión y a ser exigente con ella, a romper con el tabú lorquiano, tan desmesuradamente exaltado.

Encuentro muy bien que digas que el teatro dramático de Lorca es sensorial y superficial. Que no refleja las preocupaciones de una época. Y que son puro artificio estético sus tragedias.

Que recuerdes que Lorca tuvo una vida demasiado fácil y regalada—los niños mimados y los hijos únicos tienen una psicología especial—y, por tanto, aquello que no se siente ni se sufre no puede ser expresado; por lo que Lorca es dramáticamente falso y no puede conmover a un espíritu de cierta sutileza y profundidad.

Que sus personajes son seudopopulares y no hablan como las gentes de los pueblos. La prueba es que Lorca no es autor popular, porque el pueblo no puede entender su teatro a causa de las abstracciones y símbolos. Quienes no respiran más que el asfalto de las ciudades pueden tener por "típico" tales personajes y lenguaje. Que gritan sus instintos con violencia, en un lenguaje poético, muy descarnado y sensual. El pudor de una madre no dice nunca, en efecto, "mi hijo te la cubrirá bien", que es un lenguaje de remonta que en nuestro pueblo se aplica a las yeguas. Como a la mujer marchita no se le llama "machorra", que se dice de las ovejas que no paren. Es que el pobre Lorca estaba enfermo de sexo, y rezumaba su obsesión.

Que Lorca es un artista de los aspectos exógenos de la existencia—sigo resumiendo tu trabajo—, que no puede detenerse ni ahondar en los que se proclaman como esencialmente privativos del dramaturgo.

Lorca, como naturaleza artística y dionisiaca, no tiene un temperamento genuinamente dramático.

Me gusta que te metas con Lorca en un plano absoluto y no comparado con este y aquel autor, con cuyos teatros, naturalmente, serías más duro.

Finalmente (porque es preciso acabar este comentario... inacabado) echas de menos en su teatro la consideración dramática del hombre. Yo recuerdo, a este punto, que le dije a Federico, con motivo del estreno de "Yerma" en Valencia, que echaba de menos un hombre antagonista que le diera a la mujer su réplica y sus razones. Me contestó que "si pone frente a ella un marido de pelo en pecho le hubiera ahogado el drama."

RICARDO.

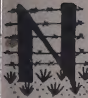
(1) *Revisión del Teatro de Federico García Lorca*.—Cuadernos de «Política y Literatura». Juan Bravo, 6. Apartado 6067. Madrid.

Paul Claudel, ¿es católico?

Fr. Valentín M. Bretón asegura que es anticristiano

«Su obra carece del sentido del pecado y debe ser olvidada»

Publicamos, como continuación y complemento del ensayo aparecido en nuestro número anterior—"Paul Claudel y la pasión del Universo"—este artículo de Fray Valentín M. Bretón, aparecido hace algún tiempo en la revista francesa "Matines", en que el autor fustiga al famoso poeta católico, por considerar que "el espíritu de su obra es anticristiano y carece del sentido del pecado."



No nos encontramos en el mismo plano que los católicos literarios», ni aún en el de los intelectuales católicos.

Nos ponemos en un plano cristiano, y decimos—dejando a un lado cualquier partidismo literario—de la obra de P. Claudel: el adorno pretende ser católico (mucho más que cristiano), pero el espíritu no es cristiano; totalmente anticristiano, como el espíritu del mundo. (I. Jean, Ch. 2, v. 15 17 T.: *No améis al mundo ni lo que hay en él. Si alguien ama al mundo no tendrá el amor del Padre. Puesto que todo cuanto existe en este mundo, la concupiscencia de la carne, la de los ojos, el orgullo de la vida no provienen del Padre, sino del Mundo.*» Lujuria, concupiscencia, orgullo de la vida (vanidad, egoísmo), nada de esto proviene del Padre, sino del Demonio.

La prueba evidente es que esta obra carece del pecado. Para Paul Claudel, como para todos lo católicos «literarios», el pecado no es la ofensa al Dios Santo, el ultraje al Padre Bondadoso y Amable. El pecado no es, especialmente el pecado de la carne, pues el del alma es más grave, como para San Pablo, la separación de un miembro de Cristo (I. Corintios, ch. 6, v. 15.) «*¿Acaso ignoráis que vuestros cuerpos son miembros de Cristo? Me atrevería yo a tomar los miembros de Cristo para hacer con ellos los de una prostituta?*» (Jesús lo repitió a Angela de Foligno, atemorizada por su dolor (Hebreros, ch. 6, v. 6): La representación de la crucificación del Hijo de Dios: «*Aquellos que, por su parte, crucificaron nuevamente al Hijos Dios, y lo entregaron a la ignominia.*» Para éstos no se trata sino de un simple ensayo literario que estimula su virtuosismo de psicólogos.

Porque es ahí, en ese horror al pecado, en donde tiene su comienzo el cristianismo: en detestarlo, en evitarlo, en vencerlo. Pues primero: Ningún pecado es fatal, necesario; se puede y se debe siempre evitar el pecado desde el momento que contamos con la Gracia (I. Corintios, ch. 10, v. 13): «*Ninguna tentación podrá sobrevenir que no tenga un origen humano, y Dios que es leal, no permitirá que seáis tentados más allá de vuestras fuerzas; pero os dará con la tentación una oportunidad feliz para poder soportarla.*»

Romains, ch. 8, v. 31: «*Si Dios está con nosotros, nadie estará contra nosotros.*» Y aún: *Yo fortifico a todo aquel que me fortifique.*»

Y todavía las definiciones de la Iglesia contra los Semi pelásgicos (Orange, II, 529; 30, Contra los protestantes, VI, II, Can. 18-22...)

Segundo: «*No es sólo aquel que me llamé Señor quien entrará en el Reino de los Cielos, sino el que hace la voluntad del Padre.*» Mat., VII, 20.

«*Aquél que me ame es el que respeta mi palabra; quien no la guarda no me ama.*» Juan, XIV, 15.

Tercero: Todo aquel que está atado, complacido en el pecado, se engaña a sí mismo. Confesarse no basta; hace falta convertirse.

LAS PRUEBAS

De esta manera es por lo que una obra como la de Claudel—y más aún sus ejemplos, ya que su obra no es la estilización de su vida—debe ser olvidada de todo buen cristiano.

Pruebas: Cuadernos Universitarios Cacatólicos, mayo, 1950, pág. 3; Journées de Bordeaux, Paques 50; Antologías, trabajos... Se ha juzgado LE PARTAGE DE MIDI contraponiendo muchas cosas. El cronista, teniéndolas en cuenta, aunque oponiéndose a ellas, escribe: «La Paroisse, ¿podrá ser un patronazgo? Es interesante hacer saber que P. Claudel, pecador tan fuerte y creyente tan fogoso como David, no es sólo el autor de L'ANNONCE FAITE A MARIE. Yo no hubise podido pensar que L'ANNONCE fuese una obra para minorías (auditorio ciertamente despreciable para un intelectual católico).

Aunque el ejemplo de David está escogido demasiado bien o demasiado mal. Quizá demasiado bien. Porque manifiesta de un modo escalofriante la ceguera del pecador. David, adúltero, homicida, aparece como un hombre excepcional, a pesar de cuanto había hecho Dios por él, permanecerá ciego en su pecado durante un año, hasta que la intervención de Nathan parece indicar la llamada de Dios. Solamente entonces entra en sí mismo. «¡ He pecado! ¡ Y no lo había sabido antes!) (El P. Courcoux, hoy ya Obispo, me decía: «*Es uno de los ejemplos más terroríficos de la Biblia: un pecado mata el alma, la conciencia,..*»)

Ejemplo muy mal escogido: porque P. Claudel no ha seguido, que nosotros sepamos, a David en la penitencia. Por el contrario, exalta su pecado. El Padre Maignate cita después de la suya propia la conversión de Paul Claudel. Convertido al cristianismo, Paul Claudel ha cesado—como muchos adolescentes, y por las mismas razones—de practicar y de creer. Un día de Pascua, en Notre Dame, de París, se sintió iluminado: ¡«Sí, es la Verdad! ¡Es la Verdad!»

Se defendió cuatro años. «Fué una hermosa defensa» (textual, es decir, que durante cuatro años opuso a la llamada de Dios la resistencia de su incredulidad y de su pecado.)

Pienso que es ahora cuando hace falta analizar los hechos del PARTAGE DE MIDI; de los contrario, si fuese más tarde, creemos que habríamos de lamentarlo.

Entre los libros del mismo autor, LE PARTAGE permanece todavía señalado con la mención de «agotado»; y ya se sabe lo que esto quiere decir. Paul Claudel lo ha retirado de los escaparates por un sentimiento loable de pudor o de arrepentimiento. Pero convertido ahora en PERE DE L'EGLISE, lo ha reeditado. (Así, Leon Blum Karkunfelstein, convertido en presidente del Consejo, mandó a las librerías su libro innoble LE MARIAGE, pero Leon Blum no es cristiano).

Por tanto, podrá afirmarse: Paul Claudel no es cristiano, es el Cristianismo el que es clodeliano; Claudel no ha sacrificado nada a Jesucristo. Y ya con esto basta de LE PARTAGE.

L'ANNONCE FAIT A MARIE. Aspecto cristiano, historia demasiado fantástica. Paul Claudel no solamente no tiene el sentido del pecado, sino que ni siquiera tiene el de la Gracia. La Gracia de Dios es entre sus manos un elemento, un ingrediente literario, y no la recompensa que nos proporcionó la Sangre del Redentor.

En L'OTAGE esto es más evidente. Fundamento histórico falso. (huída de Pío VII). Caso de conciencia falsa. Lo mismo que para salvar la vida del Papa, ya bastante ridiculizado con su nombre, nos nos parece lógico que se obligue a una virgen a prostituirse con el ayuda de cámara de su padre.

LE SOULIER DE SATIN exagera todavía más el estilo del autor. Y aquí es necesario hablar de su literatura, de su arte, de su lirismo...

VANIDAD Y ORGULLO

Luis Veuillot decía de Víctor Hugo: «El tonto de Patmos».

Claudel es más violento que poderoso. Ha escrito versos clásicos execelntes. No es precisamente por falta de cualidades por lo que escribe así. Es esto un derecho que le da su maestría. Pero de tal manera es engolado, infatuado, borracho con su genio, que pierde la facultad crítica de escoger, de sacrificar la exuberancia de su facundia... Todo cuanto ha pensado, sentido y escrito, aún siendo genial, inspirado, casi divino (pues, como Víctor Hugo, es también creador) no se podrá tocar nada de toda su obra (ni a él mismo) sin profanación y sacrilegio. Ningún retoño de este bosque esplendoroso conocerá la podadera.

En este momento en que el arte clásico es sobrio, abnegado, que todo en él debe ser sacrificado al pensamiento principal (el autor se sacrifica, se santifica, al renunciar a cualquier exceso), el arte de Claudel no se ha purificado, ni como clásico ni como cristiano. Ni Corneille ni Racine, ni los escritores más desconocidos se estilizan, se exhiben tanto en sus obras. A Virgilio, por ejemplo, se le puede leer sin jamás encontrar al poeta.

¿Qué no se sabe de Paul Claudel gracias a sus obras? No parece rogar mejor sino cuando trata del amor.

En efecto, ya en el *Arte Poética* (IV edición, Mercure de France, 1915, página 185) se atreve a comparar la unión con Dios «con las delicias que acompañan a la creación de un alma al fusionarse dos cuerpos.»

Orgullo desmesurado, desproporcionado. El Cardenal Baudrillart decía: «*Yo, a pesar de estar acostumbrado al orgullo de los escritores, creo que Claudel los sobrepasa a todos...*»

Acepto la calificación de sectario; de ser acusado de deformación profesional.

Sí, lo admito. Después de más de cuarenta años en el púlpito, en el confesionario, en mis cartas, en mis libros, yo, sacerdote de Jesucristo, lucho contra el único mal que devasta el mundo al que se llama un poco hiperbólicamente el Mal de Dios (porque ha sido El el que ha crucificado al Hijo de Dios: el Pe-

(Continúa en la página siguiente, columna 1.ª)

¿COMO RECIBIO SU PREMIO?

Manuel Gil: "Internacional de Primera Novela 1960", con «*La moneda en el suelo*»

Un desconocido le dió la noticia por teléfono desde Madrid

Baroja, Faulkner y Charles Morgan sus autores preferidos

No sabía quiénes formaban el Jurado, ni la fecha en que iba a fallarse el premio. Vivo en Zaragoza, bastante al margen del ambiente literario. A la hora del almuerzo del sábado 2 de junio de 1951, me llamaron por conferencia desde «Informaciones»; era Eduardo Haro, a quien entonces no conocía y que hoy es un buen amigo mío, que me preguntó mis primeras impresiones de premiado. Cuando oyó mi despiste, creyó que estaba bromeando. Por él tuve la primera noticia de mi premio y los nombres que firmaron el acta: Baroja, d'Ors, Panero, Manuel Bosch y Fernando Gutiérrez.

Mi alegría fué muy grande. Y durante unos cuantos días disfruté de eso que ustedes llaman muy bien *relativa* notoriedad: entrevistas, fotografías y hasta un banquete homenaje. Acostumbrado a publicar libros de poesía, esta resonancia del «Premio Internacional de Primera Novela» me encantó. Mi vanidad y los hechos se ponían una vez de acuerdo. Y no era mala cosa ganar de golpe 25.000 pesetas, que era justamente la cantidad que me faltaba para tener 25.000 pesetas.

Desde ese momento esperé con impaciencia la publicación de *La moneda en el suelo*. Me importaba más que nada conocer la sanción del público. Y esta sanción, abiertamente favorable, ha sido para mí una alegría tan grande como la del premio.

Tengo cierta experiencia en esto de los concursos literarios. Me ha ido en ellos muy bien, regular, mal y muy mal. Y pienso seguir asistiendo siempre que tenga hecha *previamente* la obra; es decir, que nunca escribiré nada *a fortiori* de un concurso.

Creo que, con todos sus inconvenientes, son lo único que anima nuestra vida literaria, tan llena de pobretería, y facilitan al escritor una posibilidad de nombre y dinero. La influencia del premio «Nadal», con sus siete convocatorias, y del «Premio Internacional de Primera Novela», con sus cuatro, ha sido grande. Por de pronto, han creado una tradición donde no la había, pues nuestras casas editoras no estaban acostumbradas a la generosidad.

En el caso concreto de mi premio, tuve otra satisfacción: cuatro votos de cinco fueron para mi novela; el quinto lo fué para una de Chris Marker, *Le coeur net*, publicada por «Editions du Seuil» en 1949. La crítica elogiosísima de esta novela, aparecida en la revista literaria *Paru* (n.º 57), terminaba así: «Un roman qui eût mérité un des meilleurs Prix de l'année écoulée.» No deja de ser un dato halagüeño para mí.

La obtención del premio Janés me estimula a seguir escribiendo novela. Me gusta cultivar todos los géneros literarios: he publicado poesía, ensayo, novela, algunos pinitos de erudición y escribo teatro. No comprendo cómo un escritor puede resistir la llamada de cualquiera de esos medios de expresión. Después vendrá el que se le clasifique en un género determinado, ya que la fortuna de descollar en todos es quizá excesivamente ambiciosa.

Veo en la novela la mayor aproximación literaria a la vida real. No es un espejo, sino unos ojos lo que se pasea a lo largo del camino. Con esto rechazo la novela reportaje y afirmo mi creencia en una realidad novelesca, hermana ideal de la realidad vital. Y al mismo tiempo explico mi deseo de no hacer un determinado tipo de novela, pues ésta ha de ser cambiante, polimorfa y compleja, como la vida misma.

Mis novelistas actuales preferidos: de los españoles, Baroja. De los extranjeros, William Faulkner y Charles Morgan, seguidos de cerca por seis o siete más.

Y tengo mucha fe en los novelistas españoles jóvenes. Dentro de muy pocos años será la novela lo más importante de nuestras Letras. Ojalá no me equivoque, y quiera Dios que a mí me quepa en suerte contribuir al cumplimiento de mi profecía.

ILDEFONSO-MANUEL GIL

INFLUENCIAS INGLESAS EN LA NOVELA NORTEAMERICANA

HENRY JAMES

El muy honorable caballero de la Orden del Mérito

«¿Qué es el arte, el verdadero arte, sino una vida más intensa?»

Por ENRIQUE MUGICA HERZOG

SABER que Henry James, en su primera juventud, cuando en el individuo se marcan las tendencias del carácter, estudió en Francia, Suiza e Inglaterra; que la mayor parte de su vida vivió por su propio gusto en este país, y que después de mantener en Estados Unidos una violenta campaña intervencionista, renunció a su nacionalidad, haciéndose súbdito británico en 1915, a los setenta y dos años y uno antes de su muerte, es el primer paso para comprender una obra de una densidad psicológica y de una penetración realmente extraordinarias.

La literatura americana moderna fluye en dos direcciones de distinto temperamento y tiempo: en una, Faulkner, Dreiser, Hemingwhay, Dos Passos, Steinbeck, Caldwell, Lewis, todos aquellos que, estando en oposición con el fenómeno de *masificación*, hunden, sin embargo, su raíz en la tierra americana y crean a partir de ésta un esquema ideal, depurando la abrumadora realidad.

En la otra, el muy honorable caballero de la Orden del Mérito Henry James.

Este americano britanizado es, ante todo, un psicólogo espléndido, pero de alcances muy singulares. Muchos novelistas inician el estudio de sus personajes desde el punto de vista en que la acción comienza; hasta entonces el tipo vagaba despreocupadamente en sus amores, sus aficiones, sus ánimos o desesperanzas, y he aquí que, de improviso, el hombre tropieza con una situación, se siente inmerso en ella y comienza a elaborar la respuesta; reacciona, y en la reacción experimentamos la modelación de un carácter y de una sensibilidad que nos eran desconocidos.

Por el contrario, en Henry James y los novelistas ingleses comprendemos a menudo la forma en que se comportará el individuo ante un determinado suceso; y la narración no es sino el desenvolvimiento de lo que ya presentíamos con mayor o menor vaguedad.

Los ingleses con frecuencia adjetivan el nombre de los personajes, y es por ahí por donde nos colamos en el interior de éstos; nuestro buceo podrá satisfacernos o no, pero siempre encontraremos algo positivo que nos guíe, colocándonos frente a éstos en una perspectiva externa, de observación, al mismo tiempo que de convivencia.

Estoy convencido de que el adjetivo así empleado señala un proceso existencial ya terminado, que da nota y carácter definitivo a la persona, que de este modo posee un instrumento para el enfoque diáfano de los problemas: una aguja para marcar entre situaciones. Esto no sucede en los escritos americanos de la otra orientación, ya que sus tipos están en continua evolución y en incesante respuesta a oportunidades que no se fijan.

Así, en sus obras se evidencia una trágica grandeza de la que nada está más apartado que el humorismo suave e insinuante de James; siendo casi contemporáneos parecen vivir en «edades» históricas separadas por siglos.

El humor es producto de una sociedad vieja, ya consolidada, que se permite el placer de contemplar al través de un prisma particularmente irónico el gesticular de la *novedad*, la erupción de lo *nuevo*.

De la antigua y grave sabiduría acumulada brota espontáneamente una actitud ligera y graciosa hacia lo más reciente, que como todo último cree asentar su pasajera actitud en bases sólidas y perennes que no sólo pueden afrontar el Pasado, sino incluso derrotarlo con estrépito.

En los artistas americanos, del afrontamiento con el vacío inevitable surge, por el contrario, un vibrar polifónico y audaz, que no puede detenerse en la reflexión y en su hijuelo la sonrisa, pues se trata de quemar etapas, de construir, de embriargarse de acción llevados por el instinto; y cuando después de algún tiempo una de ellos, Faulkner, hace alto en la contemplación, tropieza con tanta improvisación y nativa falsedad, que se siente descorazonado, vencido y prefiere retroceder hasta los lindes desde los que se proyectaron tantas ilusiones.

Por eso, los personajes de Faulkner son unos añoradores, perdidos en el viejo Sur; recreadores de una vieja y fantástica realidad, a partir de cuya destrucción arranca el vasto proceso de la creación nacional.

Por lo mismo, la ética de la orientación *nativamente* americana es comunitaria, despiadada, colectiva, ya que se trata de una realidad dada, social ante todo, de conflictos más bien impersonales, de luchas con el ambiente y con los demás, de antagonismos de grupos; en ella hasta lo íntimo tiene resonancias y perspectivas externas, imbricación con el medio.

La otra, la de Henry James, es opuesta, contraria, producto de circunstancias tranquilas, suaves; es decir, sabias, no coactivas. La vieja teoría del arte por el arte, resplandece lealmente en la existencia de un escritor que tuvo la satisfacción de vivir en un tiempo sin grandes complicaciones, en el que los profundos cambios que soterráneamente íbanse formando y acumulando coincidieron con el «estallido» de su muerte definitiva.

Porque también para el escritor hay otra muerte, y por esto: «¡ Ha habido que lamentarse de tantos! De todos modos, en caso de morir hay que hacerlo por completo. Debe usted morirse tan absolutamente como le sea posible.»

Y es que hay dos fallecimientos: uno absoluto y otro relativo, y éste, para muchos grandes artistas, debe ser el peor, ya que el otro subraya la inmortalidad del genio y ejerce, desde entonces, eternamente, un impresionante magisterio. El otro es el de la torpe celebridad... perfectamente inexistente, hasta la hora en que escucharon en el cotilleo literario de su periódico favorito los estampidos que anunciaban la nueva celebridad.

Cuando se vuelcan sobre él la publicidad y las solicitaciones, y el escritor es llevado y traído como la última moda del «adorno» por los salones y fiestas...

Hay una narración de Henry James en la que un escritor, después de salir de una peligrosa enfermedad, se hace famoso de la noche a la mañana y es zarandeado por la vanidad *snobista* de tal modo, que recrudecida su dolencia muere, no sin antes perder por la inconsciencia de unos invitados el manuscrito de un «libro glorioso». ¿Símbolo quizá de esa fama frívola que mata al artista y a su obra? ¿Exageración? Quitémosla—ya que en arte hay mucho convencionalismo— y puede que nos tropecemos con una peligrosa realidad.

Escuchemos los consejos del experimentado Henry Saint-George a Pablo Overt, en los que se expone una penosa ética de ascetismo como promesa de fruta madura:

—No se convierta, cuando llegue la vejez, en lo que soy ahora: un ejemplo deprimente y deplorable de la adoración de los falsos dioses.

—¿Qué quiere significar con eso de los falsos dioses?—preguntó luego Pablo. Su compañero no tuvo dificultad alguna en explicarlo:

—Los oídos del vulgo: el dinero, el lujo y el «mundo». La situación de los hijos y la ropa de la mujer. Todo lo que conduce al camino más corto y más fácil. ¡Cuántas vilezas se cometen por estas cosas!

Hay aquí mucho discutible...

Hay un «mundo» entrecomillado y otro ancho, abierto, caluroso, con el que el artista puede sentir en comunidad.

Desgajado de él, el artista es como una higuera agostada y muerta, porque indudablemente morir es ser atraído por la frivolidad pretenciosa, pero morir es también no nutrirse de *humanidad*.

Porque acostumbrémonos a tomar lo que dice Henry James del arte en un sentido de generosidad, de ancho esparcirse y no de retiro, de cerrada y estéril soledad.

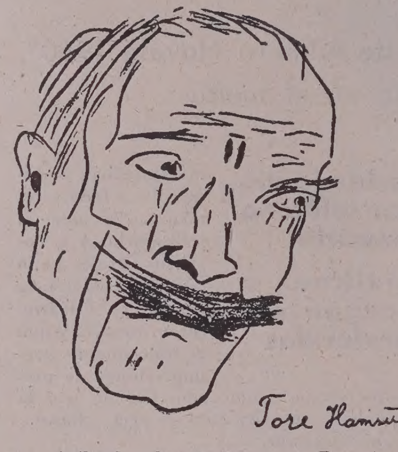
—¿Qué es el arte, el verdadero arte, sino una vida más intensa?»

La moral artística contraria bien pudiera ser la de Oscar Wilde: llevar al extremo «el arte por el arte», intensificar su vida por cima de la creación, empalidecer ésta como mero pasatiempo y divagación...

De ahí su desesperanzador resultado; pocos casos habrá de escritores tan justamente desdeñados como él; y es que la literatura no se reduce a juegos de artificios, ni de cohetes que dejan caer esplendorosos paradojas. El mismo Wilde confesaba a André Gide, en Argel, que en su vida había depositado su genio, mientras que en sus obras solamente su talento. Allá cada uno con su opinión.

Henry James, por el contrario, se vertió plenamente en la suya, que ahora resucita espléndidamente triunfante.

LA MUERTE de KNUT HAMSUN



El gran escritor noruego Knut Hamsun, premio Nóbel 1920, ha fallecido a los noventa y dos años en su residencia de Noerdolhem, en el sur de Noruega.

Pertenecía a la raza de escritores vagabundos. Como Jack London o Máximo Gorki en su juventud, recorrió el mundo y se dedicó a mil cosas—fué agricultor, maestro de escuela, dependiente de una tienda de comestibles, cargador de muelle, conductor de tranvías, etc.—. Las huellas de esta vida agitada y variada se transparentan a través de toda su obra, pero siempre estuvo dominado por el atavismo de su país y por el de los vikingos, poetas del mar y de la libertad.

Influído al principio por Dostoievski y Nietszche, se liberó muy pronto para seguir su inspiración, de gran riqueza poética. Su temperamento literario es violento y sensible a la vez, con matices humorísticos. Sus primeras obras son las más importantes. El primer libro, "Hambre", extraño y trágico, publicado en 1890, atrajo sobre el autor la atención del mundo entero. Traducido en seguida a todas las lenguas, era el relato de los años de miseria del autor. Los maestros Ibsen, Strindberg y Bjornson no eran ya los únicos que reinaban sobre la literatura escandinava. Después escribió "Misterios", "El monje Vendt", "Pan" (1894), que pintan los problemas de la vida y de la conciencia humana; "Pan", sobre todo, tiene una forma lírica admirable. Vinieron después las novelas más extensas, como "Benoni" y "Un país de ensueño", y un estudio de costumbres: "Victoria". El tema general de la obra de Hamsun es el desarrollo de una especie de filosofía panteísta y la glorificación de la tierra y de los que la trabajan. Knut Hamsun dedicó su edad madura a las grandes novelas sociales, a la evocación del paisaje noruego y de las costumbres de los campesinos. Forman una serie de obras vigorosas, coloristas, coronadas por "Los frutos de la tierra", que es una especie de gran fresco por el que obtuvo el premio Nóbel de Literatura de 1920.

Anticomunista decidido mucho antes de la última guerra, Hamsun se había adherido a varios movimientos internacionales que luchaban contra el comunismo en el plano ideológico. Partidario del Gobierno Quisling durante la guerra, el escritor noruego, juzgado por alta traición en su país, en 1945, fué indultado gracias a su avanzada edad. Retirado a su residencia de Noerdolhem, apartado del mundo, cubierto de oprobio oficial por la famosa "depuración" que se realizó en toda Europa después de la guerra, olvidado de sus mayores admiradores, Hamsun se limitó a vivir como los agricultores que había exaltado en toda su obra. Su misma muerte no ha borrado la desconsideración que le había estigmatizado, y ahora presenciamos el escandaloso espectáculo de que la prensa internacional dedica apenas unas líneas a uno de los mayores escritores escandinavos de estos últimos sesenta años...

ELENA BOTZARIS



Knut Hamsun en 1930

PAUL CLAUDEL

Viene de la página anterior

cado.) Con el fin de salvar a los pecadores, de sostenerles en sus esfuerzos; con objeto de apagar en ellos la causa del pecado, que es el orgullo, trato de atraerlos al lado de Jesús, Dulce y Amable por su Corazón.

No me atrevo a juzgar la conciencia de Paul Claudel, ciego; defiendo contra su nefasta influencia—que tiende a apagar la humildad de la Gracia—a las almas que Nuestro Señor me confía: «Quoniam Non Cognovi Litteraturam, introibo in potentias Domini» (Ps. LXX, 15).

FRAY VALENTÍN M. BRETÓN, O. F. M.

FALLO DEL CONCURSO DE LA REVISTA «MERIDIANO»

Casi mil narraciones presentadas

Primer premio: 3.000 pesetas.—A la narración *La tierra vive*, de don Rafael Bosch.

Segundo premio: 2.000 pesetas.—A la narración *Cuentos de mamá*, de don Francisco García Pavón.

Tercer premio: 1.000 pesetas.—A la narración *El Pedrero*, de don Emilio Alvarez Negreira.

El Jurado, integrado por los señores don Juan Fernández Figueroa, Director de INDICE; don Faustino G. Sánchez Marín, subdirector de *Correo Literario*; don José María Naveros, de la Dirección General de Prensa; don Benjamín Bentura, redactor-jefe de *El Ruedo*, y don Manuel Jiménez Quílez, director de *Meridiano*, se vió obligado a retrasar el fallo sobre la fecha señalada en las bases del concurso, dado el enorme número de originales presentado—muy próximo al millar.



diel Poncela durante su estancia en Hollywood, eparando el guión de una película —*Seis horas de vida*— que no llegó a realizarse

JARDIEL PONCELA

SONETO INEDITO

Lo que la vida es... es un suspiro,
un relámpago, el cruce de una estrella,
una ilusión, un ¡ay!, una centella,
un do de pecho, un brindis, un "te admiro".

Un parpadeo, una explosión, un tiro,
el dominio en belleza de una bella,
el estar en su punto una paella,
el cambio en un "ya veo" de un "ya miro".

Una rúbrica, un salto, un frenesí,
una germinación, un "creo en ti",
un pasar de cadáver a esqueleto.

El popularizarse de un secreto.
Un naufragio, una boda, un "no" o un "sí".
un amor, una dicha y un soneto.

Parece que la crítica le zahirió en los últimos tiempos. Parece que existía casi un conflicto personal entre el autor Jardiel y la crítica. No lo comprendemos, sobre todo por lo doméstico de la querella, porque en este fenómeno no creemos que haya ni siquiera unanimidad. Sea como fuere, es insólito que un teatro tan lleno de las mejores condiciones de gracia y sorpresa que buscan los públicos cayese tan verticalmente en el olvido. Nosotros siempre defendimos el teatro de Jardiel y le hemos puesto aparte entre la mediocridad, el mimetismo y la falta de verdadero ingenio de la mayoría de los autores que le han sucedido en el favor de ciertas zonas espectadoras. No lo decimos por haber muerto—la muerte provoca, ya se sabe, elogios y reconocimientos que no se obtuvieron jamás en vida—, lo hemos dicho en cuantas ocasiones tuvimos en nuestra reducida esfera, pero dentro de un juicio riguroso. A Jardiel hay que concederle unos méritos excepcionales de autor teatral que no tiene comparación con los que le rodearon por su desenfado de la mejor ley, por su conocimiento de la vida, por el virtuosismo técnico a que llegó en algunas de sus comedias, de las cuales casi podía decirse que se excedía en el dominio de los resortes escénicos y teatrales, sin incurrir nunca en cursilería ni en pobreza de concepción.

EL DRAMA DEL ESCRITOR

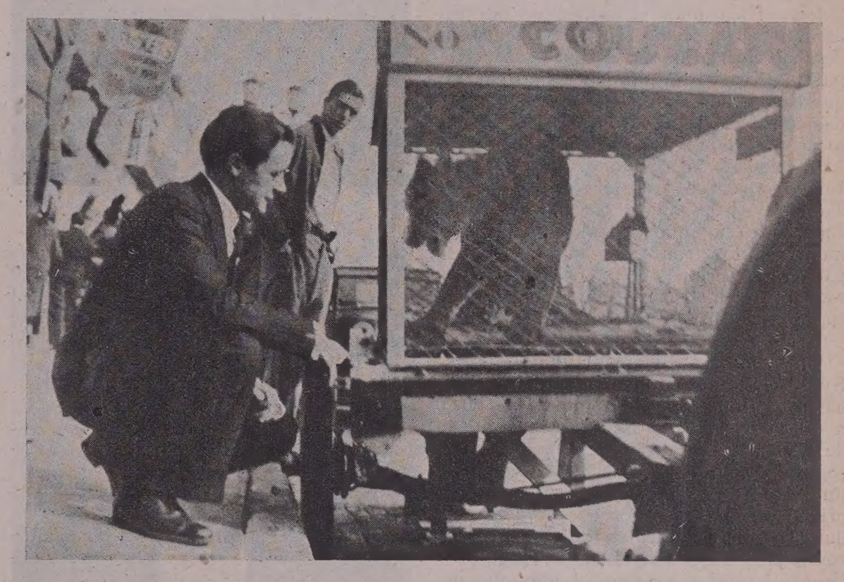
La muerte de Enrique Jardiel Poncela inta a reflexionar sobre el drama del desto del hombre y, en este caso, del escrir. De algunos escritores. Jardiel, acaso el ıtor de más rica inventiva teatral de su empo, el más original en cierta manera, e casi repentinamente en el olvido y ocue que la suerte le vuelve la espalda de ıa manera brusca y rara.

No se trata del autor que sufre una retiva decadencia o un declive, a veces naral de sus facultades, sino de una ruptura si total, de un descenso que pudiéramos lificar ya de tanático o mortal, por cuyo nómeno cae en una especie de abismo de sgracia. No es bastante para explicarlo otivos parciales o hechos esporádicos freıentes en la vida de cualquier hombre. Ni gocios teatrales malaventurados, ni intemrancias de carácter, que ya podían tener lación con la enfermedad, ni desaciertos n estrenos en los cuales no se da con el isto del público que tantas veces se ha nquistado.

Con algunas de estas circunstancias, o ıizá con todas—barajadas de otra manera en el misterio del destino personal—, otros escritores han llegado a la hora de la muerte con una cierta continuidad que ha hecho menos dramático el trance, visto desde fuera, pues en lo profundo de la persona no podemos ahora apreciar diferencias de tragedia.

Por lo demás, la obra de Jardiel Poncela como autor merece no sólo profundo respeto, sino verdadera admiración. El ha enriquecido extraordinariamente el teatro cómico español, sacándole de una peculiaridad y un indigentismo un tanto bastos, y prestándole una amplitud, un dinamismo y una agilidad en cuyas cualidades y dotes de comediógrafo Jardiel es incomparable.

Si a muchos autores en el teatro español les obsede la búsqueda del ingenio, si se ha querido lograr un aire gracioso de farsa en comedias bastante pobretonas y cursis, hay que reconocer que Jardiel es el comediógrafo de ingenio más fértil de los últimos decenios en la escena española. Y, además, con clima y estilos del mejor rango cosmopolita. (Lo universal es otra cosa. Para ser universal hay que ser profundo.)



Otra fotografía inédita del autor de *El sexo débil ha hecho gimnasia* —Premio Nacional de Teatro 1946—. En ella, Jardiel contempla una escena callejera, seguramente no muy habitual en Los Angeles —donde la foto está «tirada»—: el paso de un remolque con un *puma* dentro

EL DIFICIL HUMOR

Uno de los hechos intelectuales más gnificativos en la postguerra española ıé, sin duda, la aparición de *La Codorniz*. Pocas veces una revista habrá conseıido, en cualquier sitio, influencia mayor y más perdurable sobre capas sociales tan extensas. Repercusión tan honda omo tuvo, por ejemplo, en otro campo, *Revista de Occidente*, se debió, sobre odo, a su labor editorial. Pero esa total ıcorporación de lo pintado a lo vivo, de ı literatura al decir nacional, tiene su ıáximo exponente en el lenguaje y el ıecanismo humorístico de *La Codorniz*.

En este artículo se habla de los peligros que acechan a «La Codorniz»

Heredera directa de *La Ametralladora*, y un tanto del moderno humor italiano, *La Codorniz*, de la mano de Pepe, don Felipe y aquel «huevo frito», eje de tan descabellada eutrapelia, alcanzó pronto completa personalidad, un estilo propio, castizo, en el sentido más noble del vocablo. Fué la ofensiva de la sorpresa, del desconcierto, que sirvió para llegar hasta los más difíciles rincones, para espantar las huestes de suegras y baturros que invadían el campo del humor celtibérico. Ventana abierta a un nuevo paisaje en el que una risa más sana y más aérea podía dar el brazo a la fantasía, rozar con sus alas los seres y las cosas, estando en ellos y más allá de ellos, y siempre más acá, en ese primer día de lo ingenuo. El mérito, logrado el primer éxito, estuvo sobre todo en no detenerse, en dar a ese humor escaleno, trapezoide, puro chafarrinón, a veces, de los «diálogos estúpidos» y las «fotos con pie», una mayor depuración literaria; en encontrar, año tras año, los hombres capaces de mantener la línea adoptada, llevándola a sus últimas consecuencias. Por eso, junto a ella nacen y mueren otras revistas de humor, incapaces, no ya de superarla, sino de marchar dignamente a su lado.

Hoy, *La Codorniz*, bien asentada en su madurez, tras la tarea y los años cumplidos, se ve de pronto ante uno de los mayores peligros que han amenazado su carrera: la tendencia a convertirse en una especie de juez, aunque humorístico, dispensador de bulas y excomuniones. El enfrentarse con la vida nacional fué antes, en ella puro humor, sátira de «lo que se dice», del lugar común y el valor falso. Pero ahora es juicio sobre hechos concretos. El hablar de «la vida esa» se ha tranformado en un criticar la Vida con mayúscula, una mayúscula demasiado grande y pesada, capaz por sí sola de aplastar el humor alígero y pimpante que nos hizo sonreír tanto tiempo. Bien está, en el ruedo ibérico, tan lleno de burladeros y oscuros callejones, salir a los medios a cumplir ese antitaurino dicho de «coger al toro por los cuernos». Pero detrás de cada lance acechará siempre el mal bicho del dogmatismo. Y el dogmatismo puede hacernos reír a veces, pero es, en su esencia, el antihumor.

Cuando, hace treinta siglos, Licurgo se inventó aquella cosa tremenda que fué Esparta—aquel Estado de cuyos hombres se dijo que no era extraño verles tan animosos en la guerra, pues cualquier muerte era preferible a la vida que llevaban—, declaró obligatoria la alegría. Entonces mandó erigir un monumento a la Risa. Ahora, cuando el 1952 *La Codorniz* repite la idea, no quisiéramos sospechar que se halla un poco en el mismo camino. Lo sentiríamos, sobre todo, porque en ella ha tenido en estos años uno de sus reductos la inteligencia española.

CESAR ARMANDO GOMEZ.

CONCURSO DE NOVELA

La Editorial Planeta acaba de convocar un concurso literario ajustado a las siguientes bases:

1.ª Se instituye un premio de 40.000 pesetas a la novela ganadora. 2.ª La extensión de los originales no deberá ser inferior a las 300 cuartillas holandesas, mecanografiadas a dos espacios y a una sola cara. 3.ª El plazo de admisión se terminará el día 30 de junio de 1952. 4.ª El resultado del concurso se anunciará el día 12 de octubre de 1952. 5.ª Los originales deben mandarse a Editorial Planeta, calle del Maestro Pérez Cabrero, número 7. Barcelona.

V. H. EN ESPAÑA

"Un vago resplandor de inciertas luces"

por MARIA ALFARO

Dos años tenía el siglo cuando Víctor Hugo vino al mundo, el 26 de febrero, en Besançon. José Bonaparte, hasta entonces rey de Nápoles, había sido coronado en España por su hermano. El nuevo monarca solicitó los servicios del general Hugo para su reciente reino, y Madame Hugo, acompañada de sus tres hijos varones, siguió a su marido en la primavera de 1811. Desde lo alto de las montañas, las guerrillas acechaban el paso de los viajeros. Años más tarde, el poeta escribió las peripecias de aquel viaje:

«Llegamos a una casa con aspecto de fortaleza. La puerta era maciza y baja, sembrada de clavos de prisión y atrancada con un fuerte cerrojo en el interior. Nadie respondió a nuestra llamada. Insistimos, y después de golpear el aldabón repetidas veces, entreabrióse un postigo por el que vimos el rostro de una criada seca, con los labios apretados y la mirada glacial. Expusimos el motivo de nuestra llamada y la criada, siempre silenciosa, desapareció. Minutos después abría la puerta. No era hospitalidad, sino odio lo que encontramos allí. Estancias amuebladas con lo estrictamente necesario, sin lujo ni comodidad. La sirviente mostró las habitaciones, la cocina y la despensa. Luego se eclipsó y no la volvimos a ver. Tampoco tropezamos con los dueños, conscientes de que debían alojar y alimentar a los franceses, sin otra obligación. Al primer golpe de aldabón se retiraron al interior de la vivienda y allí, como prisioneros, esperaron a que se fuéran los franceses.»

Un buen día, Madame Hugo pudo disfrutar de la hospitalidad de un rico caballero español. Toda la familia se puso a las órdenes de la señora, colmándola de atenciones. La víspera de su partida rogó al dueño de la casa que le vendiera un jarrón de plata por el que sentía capricho. El caballero ordenó a la servidumbre que colocara el objeto entre el equipaje de la dama. Madame Hugo preguntó el precio: el español dijo que no comprendía lo que quería decir. La señora insistió. «Entonces, el caballero—cuenta Víctor Hugo—sonrió con amargura y replicó que, sin duda, había un mal entendido entre ellos. El había puesto su mejor voluntad en hacer ver a la generala que estaba en su propia casa; que todo, incluyendo a España y a los españoles, pertenecía a los franceses. Dada la esclavitud a que estaba sometido su pueblo, él se había conducido como esclavo, pero como no era vendedor de cacharros, le sorprendía que los franceses sintiesen escrúpulos al aceptar un jarrón cuando carecían de ellos para saquear las ciudades...»

En Madrid, Madame Hugo se instala en el lujoso palacio de Masserano, situado en el número 8 de la calle de la Reina. Sus tres hijos, Abel, Eugenio y Víctor apenas lo disfrutan: su padre los deja internos, no en el Seminario de Nobles, como equivocadamente se ha dicho incluso por autores competentes, sino en el colegio Calasancio de los Padres de las Escuelas Pías, fundado en 1753 y situado en la calle de Hortaleza, a poca distancia del palacio Masserano. Por aquella época, el Seminario de Nobles estaba convertido en cuartel, detalle que ignoran, sin duda, los numerosos biógrafos del escritor francés. La iglesia del colegio estaba bajo la advocación de Sn Antonio Abad, y en el vasto edificio recibían educación un número considerable de niños de las familias más distinguidas de Madrid.

En el *Diario de Madrid* del 11 de octubre de 1811 puede verse en la página 418 los *Ejercicios de los alumnos del Real Colegio de San Antonio Abad durante el curso que dió principio el día 1 de septiembre de 1811 y finalizó el 30 de junio de 1812*. En estos ejercicios figuran, entre escolares que asisten a las diversas clases, los nombres de los tres hermanos Hugo.

En sus recuerdos de infancia, el escritor francés se refiere con frecuencia a dos profesores del colegio: don Basilio y don Manuel. La educación que recibían los chicos era austera, el régimen monacal y hasta los mismos recreos resultaban lúgubres. Durante el terrible invierno de 1811, en el que miles de personas murieron de hambre, tuvieron que ser racionados los alimentos en el colegio Calasancio.

Los domingos iban los colegiales a pasear por alguno de los cementerios de Madrid. Cuando Víctor Hugo habla de estos fúnebres paseos se refiere, sin duda, a los dos cementerios: el del Norte, vecino de la puerta de Fuencarral e inaugurado en 1809 y al del Sur, cercano a la puerta de Toledo.

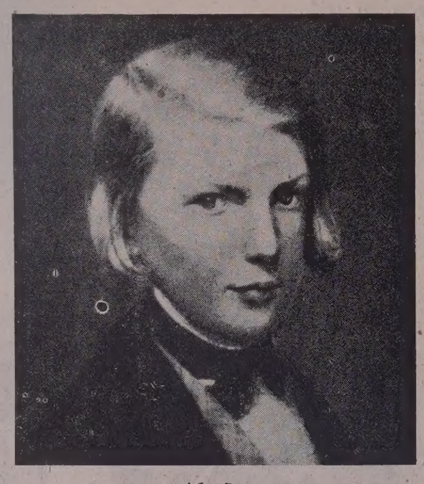
En medio de las vicisitudes de la vida errante que llevaban los suyos, España dejó huellas indelebles en el cerebro infantil de Víctor Hugo. Los retratos renegridos del palacio Masserano quedaron grabados en su memoria y acaso de aquellas figuras saliera el *Ruy Blas*. El acento grave y sonoro de la lengua castellana influyó en su estilo y la tierra del Cid, igual que inspiró a Corneille, dejó en el poeta el signo de la raza.

Del año escaso que pasó en España no conserva Hugo imágenes precisas, sino más bien «un vago resplandor de inciertas luces» que poco a poco y a medida que avanza el tiempo, irán modificándose por sucesivas influencias. Cierto es que en un niño de nueve años, la realidad se esfuma rápidamente. En 1843, volviendo a los lugares embellecidos en el recuerdo, no reconoce ya la imagen que su memoria conserva. «Irún ya no es el Irún que yo imaginaba... Irún se parece a Batignolles. ¡Y Fuenterrabía! Pensaba en una ciudad dorada, al fondo de una bahía azul, inmensamente grande... No

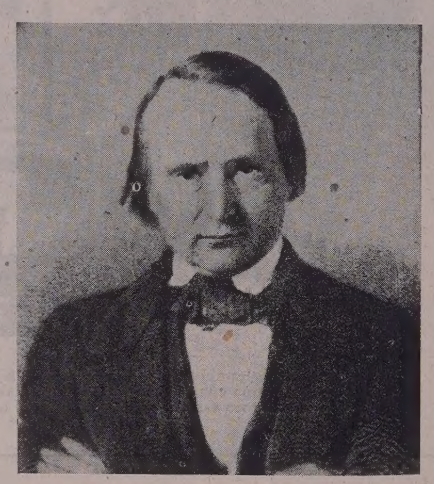
he vuelto a contemplarla como entonc
la veía...»
Para una imaginación desbordante, l
palabras poseen una fuerza increíble.
idioma español evoca imágenes grandi
sas, emociones violentas, luz, color y p
sión. El poeta, instintivamente, retie
todo esto, y del recuerdo de España su
gen *Ruy Blas*, *Hernani*, *Torquemada*
Según un crítico francés, el mito es,
Hugo, la forma esencial de su intelige
cia. Ateniéndonos a esta modalidad s
ya no ha de extrañarnos que España fu
ra el país que nutriera con más intens
dad sus míticos ensueños.
Cuentan que, aproximándose sus últ
mos momentos, Paul Maurice le dijo qu
nunca moriría. Víctor Hugo replicó
vano consuelo: «Esto es ya la muerte..
Y luego, en español: «¡Que sea bienv
nida!»
En su tránsito, el poeta recordó la le
gua que aprendiera cuando tenía nue
años, en las inhóspitas aulas del coleg
de San Antón.

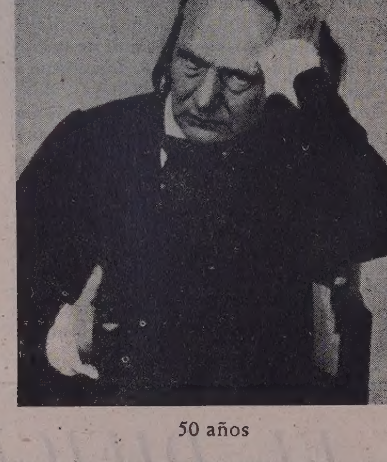
EL ROSTRO DE VICTOR HUGO

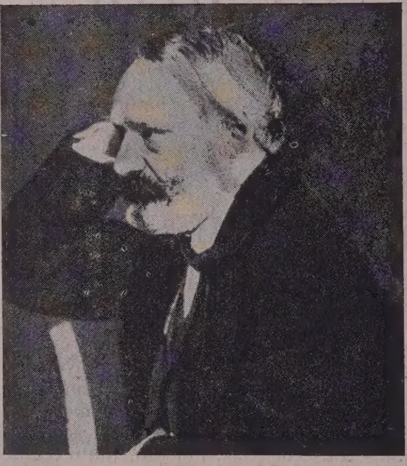
Algunas revistas literarias francesas han dedicado en estos días números casi monográficos a Víctor Hugo. El motivo ha sido la celebración del ciento cincuenta aniversario de su nacimiento. Nosotros aprovechamos esta oportunidad más bien por la coincidencia española de haberse representado en el Teatro Español la versión libre de una obra de "El ogro", "Ruy Blas", hecha por Luis Fernández Ardavín. La crítica española y diaria ha hecho sus oportunos comentarios sobre esta tragedia, no de las mejores ni de las más afortunadas del poeta francés. Hay en ella, por cierto y dicho sea de pasada, algo de exageración y caricatura en lo que se refiere a la pintura española de ambientes y caracteres, pero esto es demasiado sabido. Por otra parte, la tragedia de Hugo mantiene el arrebato de buena ley que hemos dado en llamar romántico. Nos limitamos ahora a dar un artículo de Montherlant y una curiosa interpretación sobre los rasgos fisionómicos del autor de "Los miserables" y de "Hernani".

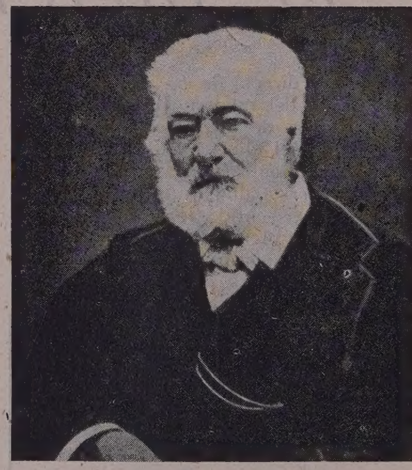

16 años


27 años


45 años


50 años


58 años


83 años

«Cabellos castaños, frente despejada, cejas color castaño, ojos pardos, nariz regular, boca normal, sin barba, barbilla redonda, cara ovalada, tez corriente.» Estas son las señas que el propio Victor Hugo indica el 28 de enero de 1852, con motivo de su petición de residencia en Bruselas. Añadamos que su talla es 1,70 m

V. H. 52

«Nada ayuda tanto a obtener un éxi póstumo como haber fracasado»

por HENRY DE MONTHERLA

QUÉ representa Víctor Hu
para un francés en 195
Nada. Pero qué represent
Lamartine, Byron, Mich
let, Quinet, Lamennais y Taine? No ex
te el problema Víctor Hugo. Existe,
una opinión que niega o alaba en demas
a los muertos y a los vivos. Esta inju
ticia de la opinión es una de las m
chas ramas de la injusticia general q
pesa sobre el conjunto de los destinos h
manos. Injusticia que hay que acept
puesto que forma parte del orden de l
cosas, lo mismo que se acepta la escarch
la guerra, los gobiernos (el del prop
país), los siniestros del mar y del ai
Se puede meditar sobre ello, pero es i
útil lamentarlo.
Por muy universal que sea, esta inju
ticia de la opinión resulta más acentua
en un país en donde reina el capricho
los antojos sucesivamente contrarios e
tre sí. A veces nos burlamos de un esc
tor porque habla de alternación. No d
beríamos, sin embargo, burlarnos, p
que Francia es un país en donde las v
riaciones pendulares de la opinión form
una característica tan nacional que R
chelieu, en su *Testamento político*,
considera como clave fundamental del c
rácter francés.
En Francia, a partir de Voltaire, h
creído numerosos autores que para qued
bien ante la posteriad tenían que asir
con fuerza al presente. Así, pues, vien
los honores, cargos, compromisos de c
den político, mensajes, excitación prod
cida por motivos diversos, producción s
perabundante, etc. Pero, siendo el *dol*
rismo inherente a nuestra democracia,
siendo también los impotentes quienes d
el tono literario del día, resulta que na
ayuda tanto a obtener un éxito póstun
como haber fracasado. Esta pauta ha pe
judicado a Víctor Hugo, quien, en tod
los sentidos, fué importante con exces
El lector de hoy se siente perdido al ju
gar lo mismo su vida que su obra.
caudal, que repugna a los que se cre
refinados, impide, no sólo que se le c
nozca, sino también que se le lea.
Hugo no disfruta, en 1952, del crédi
que merece. Ha escrito muchas to
terías, disculpables cuando se ha llega
a la edad de ochenta y tres años y se l
tenido siempre la pluma fácil.
Sus genialidades son impresionant
A veces tiene, incluso, profundidad, y u
antología de sus obras, hecha solamen
desde el punto de vista de la inteligenci
causaría sorpresas. Puede decirse que
profundidad de sus escritos, si se la co
para con la inmensidad de su obra, resu
ta insignificante. Pero, después de tod
el número de versos *divinos* que escrib
Racine es muy reducido: yo no he po
do contar más de veintidós. Es muy pos
ble que la ley del péndulo que rige
Francia arrastre de nuevo a Hugo hac
la superficie, aunque no podemos imag
nar en qué estado se nos presentaría.
todos modos, el calificativo de genio
le aplica con unanimidad, incluso por s
mismos detractores. Esto, a mi parece
puede ser satisfactorio para la sombra
Víctor Hugo, unido al placer que deb
sentir él mismo siendo lo que fué.

CRONICA DE LONDRES

"WOZZECK", de ALBAN BERG en el Covent Garden, de Londres

El sentido de la obra de Picasso, Joyce y Schoenberg

por Francisco Pérez Navarro

"Wozzeck", ópera de Alban Berg basada en un drama escrito por Büchner en 1836, fué estrenada en Berlín en el año 1925. A pesar del buen éxito obtenido por "Wozzeck", dadas las dificultades que entraña su presentación, la ópera apenas salió de Berlín, donde se representó varias veces hasta que el Gobierno la prohibió.

En Inglaterra, gracias a la B. B. C., ha sido posible su audición, en forma de concierto, unas pocas veces. Pero hasta ahora que Covent Garden Opera ha montado la obra en su totalidad, "Wozzeck" no había sido estrenado en la Isla.

La música de Alban Berg, fríamente objetiva, encontró en la sórdida tragedia de Büchner el elemento apropiado para conseguir una verdadera ópera moderna, integración perfecta de la tragedia realista y de la música dodecafónica. La característica principal del espíritu de nuestra época es quizá el intenso esfuerzo por captar las "cosas mismas", por analizar a realidad hasta en sus más escondidas manifestaciones y aspectos. Este es el sentido de la obra de un Picasso, de un Joyce o de un Schoenberg, y este intenso esfuerzo es también el profundo elemento unificador de la música y la acción de "Wozzeck".

La tragedia consta de tres actos, cada uno de ellos dividido en cinco escenas que se representan sin interrupción, salvo la excepción de las escenas cuarta y quinta del acto tercero, separadas por un intermedio musical. El argumento es simple y elemental. El pobre Wozzeck, soldado que sufre alucinaciones sangrientas y que se confía a un médico medio loco, el cual le utiliza como conejo de indias para sus experimentos, descubre que Marie, su amante, madre de su pequeño hijo, le ha engañado con el Tambor Mayor de su regimiento. Enloquecido por los celos, que el Doctor y su Capitán se encargan de agrandar con sus burlas, Wozzeck asesina a su medio mujer Marie. Después, no pudiendo resistir las terribles alucinaciones que padece, se da muerte a sí mismo, dejándose ahogar en el estanque donde apuñaló a Marie.

Alban Berg ha concebido el primer acto de la ópera como un conjunto de cinco piezas musicales—una suite, una rapsodia, una marcha, un pasacalle y un andante afectuoso—, descriptivas de cada una de las escenas. Para el acto segundo, en el cual el desarrollo de la tragedia ha llegado a su madurez, Berg compuso una especie de sinfonía de cinco tiempos, cuyo "tempo" interior predispone al espectador para el peor de los posibles. Los tiempos correspondientes a las cinco escenas del segundo acto son una sonata, una fantasía y fuga, un largo, un "scherzo" y un rondó. Por último, creando un ambiente demoníaco, apropiado a la consumación de la mórbida tragedia, la música toma la forma de variaciones sobre un tema, sobre una nota, sobre un ritmo y sobre un acorde, seguido por un intermedio perfectamente tonal—especie de comentario musical de Alban Berg a lo que ha ocurrido en la escena, intercalado entre las escenas cuarta y quinta del último acto de "Wozzeck"—y una "toccata", ilustrativa del sardónico momento en que los niños que juegan con el hijo de Marie junto a la casa de ésta, le abandonan, inconscientes de lo que ocurre, para ver el cadáver de su madre.

La escenografía, de Kaspar Neher, permite el necesario rápido cambio de las escenas y ayuda modestamente a la ambientación, fundamental y magistralmente conseguida por la música que nos dejó escrita el genial seguidor de Schoenberg. Marko Rothmüller, en su papel de Wozzeck; Frederick Dalberg, en el de Doctor; Parry Jones, en el de Capitán, y miss Christel Goltzm encarnando a Marie, estuvieron a la altura que las circunstancias exigían. El resto, discretos.

Pero el excepcional acontecimiento artístico a que hemos asistido en el Covent Garden, de Londres, no hubiera sido posible sin el extraordinario trabajo desarrollado por Erich Kleiber, director de orquesta que estrenó "Wozzeck" en Berlín, controlando con absoluto dominio músicos y cantantes.

EL BALLET

La línea «clásica», la «experimental» y la «abstracta»

EL ACONTECIMIENTO DIAGHILEW

por JOSE AYLLON

El *ballet* es una manifestación artística que está ausente de nuestros escenarios, pues no puede decirse que la visita de una compañía cada dos años sea suficiente para cubrir este vacío. Y no puede ser suficiente porque el *ballet*, reservado antes a las clases superiores de la sociedad, ha rebasado estas fronteras...

La danza es una exteriorización antiquísima de los más primitivos estados anímicos, y ningún pueblo ha estado ajeno a su hechizo. Parece, por tanto, que su lenguaje no debe estar cerrado para nadie. Sin embargo, así ha ocurrido. Probablemente la entronización del *ballet*—como forma superior de la danza—en las cortes reales marcó una línea divisoria, quedando en manos del pueblo los bailes populares, que referimos hoy al folklore. Pero a principios de siglo se produce un acontecimiento importante, y sólo para el *ballet* surgen en la Europa occidental los *ballet* de la Corte Imperial rusa, dirigidos por Diaghilew. Y éstos consiguen impresionar a la burguesía de todo el mundo, que hasta entonces sólo había admirado en el *ballet* clásico un intermedio de ópera. Se descubre con ello la autonomía de la danza y surgen los descubrimientos. Se habla de una nueva ley de gravitación que hacen posible los bailarines, y la aportación de elementos artísticos eslavos causa una revolución en escena. Aparecen los pintores-escenaristas y Strawinsky, los más inquietos artistas que viven en París se ofrecen para colaborar. Pero en esta época no se logra plenamente el acercamiento del público. Nijinski, Karsavina, etc., están educados en la Escuela Imperial y su técnica impecable no está servida por una inquietud recogida directamente de la masa que los contempla. Hay aquí solamente una atracción de tipo exótico. Y, por otra parte, tampoco los artistas que trabajan con ellos—pintores, músicos y escritores—son capaces de comprender este problema. Cualquier tropiezo será suficiente para detener su entusiasmo. Efectivamente, este tropiezo es la primera guerra mundial. Después de ella, los *ballets* rusos languidecen rápidamente, y si logran sobrevivir es únicamente por el prestigio de su director. Cuando éste muere, todo se dispersa. Pero la lección no ha sido vana. Se dan cuenta de que necesitan encontrar una patria para su arte, puesto que el *ballet* muere pronto si no está respaldado por una «carta de ciudadanía» que los sitúe en un país determinado. Exigencia a la que se debe la aparición del nacionalismo en el *ballet*, como habían intuído al principio los *ballets* rusos... (Conviene aclarar que cuando hablamos de nacionalismo no nos referimos a una adaptación del folklore como recurso exótico, sentimental o auténtico. Nacionalismo es algo más profundo.) Sin olvidar sus fuentes clásicas, el *ballet* da un rápido giro y consigue aproximarse, como nunca había ocurrido, al pueblo. Coloca todos sus recursos a la mejor comprensión de éste, que hasta aquel momento no había podido identificarse con la danza clásica. Comprendiendo cuál podía ser su labor, unos cuantos coreógrafos y bailarines fijan su residencia, escogiendo principalmente Francia, Inglaterra y Estados Unidos. Con menos ambición que los *ballets* de Diaghilew, estos grupos trabajan activamente por el resurgimiento del *ballet* y fueron creando una masa de aficionados que hoy asiste una y otra vez a las funciones...

En este período intermedio figura como el principal animador de la danza, desde su puesto de primer bailarín y coreógrafo de la Opera de París, Serge Lifar, que asimismo es el máximo teorizador del *ballet* en lo que va de siglo. Lifar se declara partidario del «puro movimiento» a través de los *ballets* «con argumento» y de la preponderancia del coreógrafo. Pero, hoy, Lifar queda, a pesar de sus aportaciones indudables, un poco fuera de la corriente actual. No ha conseguido una escuela, y su clasicismo, aliado al movimiento artístico más avanzado del siglo xx, resulta estéril. En cambio, Ninette de Valois en Inglaterra, Balanchina en América y últimamente Roland Petit en Francia, han conseguido expresarse con el lenguaje particular que necesitaba el *ballet* para hacerse popular, consiguiendo un grupo de colaboradores o discípulos, más o menos inmediatos, que aseguran su continuidad.

Observamos, pues, que hay dos importantes tendencias en el *ballet* actual: la línea clásica, que podemos decir está representada por los «desarraigados», y la línea «expresionista», que se ha creado en especial para los *ballets* representantes oficiales de un país. (Naturalmente, la preponderancia de uno de estos dos aspectos no elimina al otro.) ¿Cuál es el mejor procedimiento? Creemos que en el momento actual es la última tendencia la que mejor expresa la situación presente, mientras que el *ballet* clásico ha quedado reducido en el repertorio a una enseñanza necesaria y provechosa. Hemos llamado expresionista a la tendencia nacionalista del *ballet*, porque creemos que la pricipal característica que le es similar en distintos países es, precisamente, el expresionismo. El pueblo ama, sobre todo, el trazo fuerte, violento, pues no percibe el matiz que a menudo se precisa para admirar producciones más sutiles. Y ese afán de comprensión, de acercamiento, obliga a escoger determinados temas y expresarlos de manera adecuada. Por eso se crean *ballets* como: *Carmen*, *La croqueuse de diamants*, *On Stage*, *Fancy Free*, *Miracle in the Gorbals*, etc. Al margen de esta tendencia existe otra línea importante unida a ésta en la expresión, pero independiente en cuanto a su propósito. Se trata del *ballet* «abstracto», donde se resumen las inquietudes de los coreógrafos actuales... El *ballet* abstracto vive en los experimentos que sucesivos hallazgos van aportando a la danza.

¿Conseguiremos algún día en España adaptar el *ballet*? Parece que tal proyecto debe ser fácil contando con la riqueza de nuestro folklore. Sólo por el *ballet* clásico podemos encontrar nuestras danzas y asimilarlas en función de un proceso vital, sin pedir prestada la técnica que debe dar solidez a la construcción.



CRONICA DE PARIS

LA TEMPORADA TEATRAL

por Carlos Gurméndez

Los antecedentes de Calderón y de Unamuno. El problema de la existencia de Dios, en «autos sacramentales» modernos

Aunque nos hemos ocupado, quizá con exceso, del teatro de J. P. Sartre, no renunciamos a insertar esta crónica de París sobre su temporada teatral, debida a la pluma de Carlos Gurméndez, agregado cultural a la Legación del Uruguay en la capital francesa y que antes lo fué en Madrid. Carlos Gurméndez se ocupará asimismo de otros aspectos artísticos y literarios de París.

El teatro, en estos últimos años en París, ha sufrido una profunda transformación. A las experiencias teatrales del arte puro, a los ensayos estetizantes sobre la escenificación, a la preocupación por la forma teatral en sí, ha sucedido un teatro de ideas y de propósitos transcendentes y hasta de polémica teológica. Un ensayista y filósofo católico como Gabriel Marcel ha sostenido con éxito en el cartel una obra de tanta complejidad y densidad conceptual como "La Capilla Ardiente". Otro filósofo y literato de signo contrario como Jean Paul Sartre obtiene un triunfo indiscutible desde hace seis meses con su obra dramática "El diablo y el buen Dios".

El teatro busca nuevos caminos y entra en un proceso de total impureza. Al clásico amante del teatro, mejor dicho, de la comediografía, le asustará contemplar cómo la escena viva se convierte en instrumento de una libre especulación intelectual, donde los protagonistas discuten ideas, personifican conceptos y se enzarzan en polémicas decisivas. Me limito a cerificar, sin juzgar, el hecho de esta transformación. Es difícil aún predecir a dónde conducirá este nuevo horizonte que se abre el teatro. Pero es indudable que el teatro de ideas ha conquistado al público de París.

Sin embargo, nadie puede asombrarse en España de tal género de teatro, porque don Miguel de Unamuno, en "El otro" llevó a cabo el primer ensayo de un drama ideológico o de conciencia, con una profundidad, una complejidad dramática y una riqueza conceptual que no hemos visto en la actual temporada parisiense.

Es importante señalar también que este teatro ideal, o de ideas, o de hombres de ideas apasionadas, que viven, aman y mueren por las ideas, se concentra sobre el problema de la existencia de Dios. Como teatro teológico, auto sacramental "moderno", podríamos definir esta nueva orientación por la que marcha triunfante el teatro en Francia. La angustia metafísica estremece las muchedumbres, llega hasta las raíces más profundas del ser humano concreto, porque responde a un hambre esencial del hombre de nuestro tiempo, que intenta descifrar el enigma y aquietar su congoja de existir.

Así, desde estos hontanares existenciales podremos explicarnos las tempestades polémicas que han desencadenado en el público de París estos autos sacramentales modernos. ¿Calderón redivivo? Cabría afirmar que sí, que cada dramaturgo desarrolla a través de la escena sus convicciones teológicas, la visión del mundo que le es propia e intransferible. Hemos visto estos días tres obras que coinciden en el ambiente, la época histórica y el tema central de desarrollo dramático. Comencemos por "El diablo y el buen Dios", en el Teatro Antoine. La interpretación del personaje central por Pierre Brasseur es excelente. Representa su papel con una vehemencia y un patetismo conmovedores. Quizá se inclina un poco, por temperamento, a la grandilocuencia, pero su trabajo logra una completa eficacia:

"El bien y el mal no están separados; el hombre, para ser bueno, debe ser malo. El amor es una forma del odio y de contrastes que se atraen y de antagonismos que se unen se compone la existencia". Esta es, en resumen, la conclusión a que llega Sartre en su "Diablo".

El drama trata incidentalmente de las relaciones del hombre con Dios o, si se

Continúa en la página 8

CARTAS AL DIRECTOR

El señor Aguirre y "Adonais"

Querido Fernández Figueroa: Debo agradecerte la publicación, en el número anterior de INDICE, de una página en torno al premio «Adonais» de poesía. El hecho de que sea la Colección «Adonais», que me honro en dirigir, y no cualquier otra, la que haya provocado los infantiles comentarios del señor Aguirre, y el justo y certero artículo de Eusebio García Luengo, tiene ya una significación que no escapará a la atención de los lectores. El artículo de Eusebio García Luengo era el que podía esperarse de un escritor como él, con su talento y su conocimiento. En cuanto a los ataques del señor Aguirre al premio «Adonais» son tan torpes como grotescos. Tengo buena memoria. El señor Aguirre, que se cree poeta, se presentó al premio «Adonais» en dos convocatorias sucesivas: en 1949 y 1950, con libros distintos. La verdad es que tuvo escasa suerte. Sus libros no sólo no obtuvieron premio alguno, sino que ni siquiera fueron citados. Este doble fracaso debió escarmentar al señor Aguirre, puesto que en 1951 ya no se presentó. Insistió, sin embargo, en sus cartas en que yo le diera mi opinión sobre sus poemas. Yo no debí contestarle, para evitar tener que decirle lo que me parecían, o le contesté con vagos elogios de esos que ya se sabe lo que quieren decir. El caso es que el señor Aguirre, en vista de que «Adonais» no le abría las puertas, ha decidido que los poetas que formamos el Jurado del Premio «Adonais» somos una birria de personalidad y no sabemos una palabra de poesía, y que los Premios «Adonais» no tienen el menor interés, puesto que se conceden a los peores libros del mundo. No quiero ser mal pensado, pero me atrevo a creer que si el señor Aguirre hubiera sido premiado, aunque sólo hubiera sido con un *accésit* en los Premios «Adonais», o si yo hubiera accedido a publicarle un librito suyo en la Colección, sus juicios sobre el Jurado de «Adonais» y sobre los Premios «Adonais» habrían sido algo distintos. Porque da la casualidad de que todos los poetas y poetisas que atacan a «Adonais» y a sus premios se han presentado alguna vez a éstos sin conseguir el menor éxito, o han recibido de mí una negativa más o menos endulzorada a su deseo de publicar un original suyo en «Adonais». La historia del resentimiento español es larga y nutrida... Los estúpidos ataques del señor Aguirre a Gerardo Diego tienen probablemente esa raíz. Si no es que se trata—como mucho me temo—de un caso de supina ignorancia poética, lindando ya con el reino del limbo.

Cordialmente tuyo, *José Luis Cano.*

Al mismo tiempo, insertamos la carta que con este motivo nos ha dirigido Pombo Angulo:

Querido Fernández Figueroa: Muchas gracias por tu rectificación a la crítica de ese tal Castro, que has tenido la gentileza de comunicarme. Como comprenderás, lo único que me interesaba era no dejar sin contestación una especie que yo consideraba calumniosa y que, además, nada tiene que ver con la literatura.

De lo demás, lo acepto todo. Acepto que, como ese tal Castro dice, mi libro sea una farsa, una estafa y una mentira. Acepto que el no concurrir habitualmente al Café Gijón—donde también he tomado mis copas, ¡qué caramba!—constituya un delito de lesa retórica. Acepto que yo sea un cursi, cosa que, aquí entre nosotros, ya me venía sospechando. Lo otro, no, porque atenta a mi propia dignidad. Y eso, tú lo sabes, es algo demasiado serio para que lo roce siquiera... un osado.

Con mil gracias, de nuevo recibe un abrazo de tu compañero de armas y letras.

MANUEL POMBO ANGULO.

CRONICA DE PARIS

Viene de la página 7

quiere, de sus conflictos con el absoluto. La estructura dramática conduce derechamente a la demostración de una de las tesis favoritas del autor: que el hombre, al llegar a la negatividad, a una pura nada, se afirma poderosamente en su ser concreto. ¿Mas es legítima, digamos, teatralmente, una representación de una idea dominante a través de personas vivas? ¿Se puede utilizar un personaje real y borrando su existencia concreta hacerle palabra viva de un concepto? Creo que este desarrollo solamente teórico de ricas experiencias humanas constituye uno de los principales defectos del teatro de Sartre, más patentes aún en "El diablo y el buen Dios". El conflicto de Goetz, el protagonista, se desarrolla en un plano meramente ideal; no nos convence su verdad porque no vemos su presencia viva. Sin embargo, Sartre podía lograr esa presencia con un análisis especular o especulativo, de visión torturada de la propia conciencia, que sufren los personajes de Unamuno o los de Joyce. Pero no se ahonda en Goetz en este sentido... Por consiguiente, el tema de las relaciones del hombre con Dios, presunto centro metafísico de la obra, se diluye y se esfuma, aunque alcanza cierta eficacia el antagonismo ético del bien y del mal, de edificante moralidad para lo hombres que viven en nuestra situació histórica.

En la próxima crónica estudiaremo "Le profanateur", de Thierry-Maulnie y "Bacchus", de Cocteau.

Una contestación... a Elena Sorianc

Me han sorprendido sinceramente las palabras de doña Elena Soriano, publicadas e el número pasado de INDICE, bajo el título de «Criticando al crítico».

Al parecer, a la señora Soriano le ha molestado el juicio que yo he emitido sobre s novela *Caza menor*. Mi juicio fué sincero y, estimo, que nada ofensivo para ella, n para nadie. Sin embargo...

Doña Elena Soriano creyó necesario arremeter contra mí en cuanto a las observacione «extraliterarias»—según su particular criterio—que yo hice «y que sin duda no por mal fe, sino por torpeza expresiva resultan equívocas y de mal gusto.» Sigue la señora Soriano y me acusa de todo, absolutamente de todo lo contrario de cuanto yo he dicho. Asegura que «como escritora no tiene planteado ningún dilema entre ser mujer y parece dama de buena sociedad», que cuando escribe *puede* y *prescinde* de su condición feme nina, siendo en esos momentos su única obsesión expresarse con claridad, exactitud belleza. Y continúa afirmando: «Un escritor auténtico—sin distingos genéricos pasado de *moda*—no necesita hacer alarde de vocabulario grosero, ni tampoco de vocabulari remilgado...», etc. (Véase el número anterior de INDICE.)

Dos contradicciones en lo dicho por la señora Soriano: 1.ª Estima que palabras tale como *parir* y *preñar* son siempre expresiones limpias y correctas. Hasta aquí, en pe fecto acuerdo con doña Elena. Pero hace observar que sólo una vez pone en boca d uno de sus personajes una de dichas palabras. Y más abajo afirma que por culpa m quienes no hayan leído *Caza menor* creerán su libro lleno de «vocablos gruesos».

2.ª contradicción de doña Elena Soriano: Dice creerse obligada a salir al paso de mi observaciones extraliterarias y es, justo, por estas observaciones extraliterarias por la que ella me descalifica como crítico literario.

He aquí el texto íntegro de mis observaciones extraliterarias, que doña Elena inter preta de forma tan particular, extraña, falsa: «... el ser dama de nuestra sociedad implic tal cantidad de prohibiciones, hasta para *hablar*—hay palabras castellanas que no pued pronunciar una mujer que se estime poseedora de una buena educación, palabras tale como *parir, preñar*, etc...—, que resulta curioso hasta que puedan escribir.

Es una implacable y tremenda lucha la que se plantea entre la «señora» o dama y l mujer. La mujer, el ser verdadero, lucha contra esa costra muerta, dentro de la cua vive, porque allí la colocaron al nacer. El ser escritora exige a la mujer expresarse con en tera libertad y nuestra sociedad, la sociedad, requiere imprescindiblemente el parecer de l señora, que lo parezca siempre. Ser y parecer. He aquí el problema angustioso de algu na de nuestras auténticas escritoras.»

Quiero hacer constar también que en nada me siento ofendido por cuantas cosas agra dables me ha dedicado doña Elena Soriano; nada tenía ni tengo ahora personalment contra dicha señora. Y la respeto como un escolar (hace muy pocos años, es cierto, qu dejé tal condición) debe respetar a una persona mayor. Siento de veras todo lo ocurrido

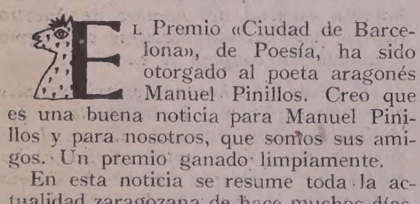
FERNANDO-GUILLERMO DE CASTRO.

... y una aclaración a Manuel Pombo Angulo

En nuestro número correspondiente a enero y en un artículo firmado por Fernando Guillermo de Castro, «Un año en la novela española», se hacía referencia a *Valle sombrío*, galardonada con el Premio «Pujol», de Manuel Pombo Angulo, y se vertían algu nos conceptos que, en ciertos medios, pudieran haber sido interpretados como una tach a la *originalidad* del autor. INDICE no se hace responsable ni comparte, sino hast cierto punto—en lo que respecta, por ejemplo, a lo moral y a cuestiones de honor pe sonal—el juicio crítico de cada uno de sus colaboradores. Como es natural, dada l personalidad de Manuel Pombo Angulo, no hubo por parte de nadie el menor intent de imputarle nada que significase un agravio para su limpia historia novelística. INDIC se complace, pues, en declararlo, así como que la crítica llevaba una firma al pie, re ponsable de los restantes conceptos. INDICE no hubiera admitido en sus páginas nad que creyese ofensivo para la probidad literaria del autor de *Hospital General*.

Sobre el premio «Ciudad de Barcelona» de poesía, concedido a Manuel Pinillos

> «Algo de angustia, un poco de cinismo, con un fondo religioso indudable.»



l Premio «Ciudad de Barcelona», de Poesía, ha sido otorgado al poeta aragonés Manuel Pinillos. Creo que es una buena noticia para Manuel Pinillos y para nosotros, que somos sus amigos. Un premio ganado limpiamente.

En esta noticia se resume toda la actualidad zaragozana de hace muchos días.

Manuel Pinillos es un poeta que de verdad hace poesía. Por ello, los libros que hasta ahora nos ha dado Pinillos se pueden mantener por encima del nivel medio poético español (esta es una cosa muy difícil, ahora que todos los poetas son parejos). Desde su primer volumen, publicado en las Ediciones Verbo, *A la puerta del hombre*, hasta su último, *Demasiados ángeles*, en la Colección Ambito, pasando por *Sentado sobre el suelo*, en la Colección Almenara, la poesía de Pinillos se nos ha dado segura y bien encaminada. Ahora, el reciente premio viene a ser como la afirmación más o menos oficial del valor de su obra. No conozco el libro *De hombre a hombre*, al que ha sido concedido el Premio «Ciudad de Barcelona», pero sí algunos poemas de él. Me parece que estos poemas, algo a lo Celaya, son un paso no demasiado seguro de Pinillos, una concesión a la cosa actual. En esos poemas, por otra parte, la palpitación humana se siente profundamente, pero su personalidad poética quizá sufre un poco. También en sus libros anteriores el fenómeno «hombre» es el que informa la poesía de Pinillos. *De hombre a hombre*, en lo que yo conozco, que es muy poco, es un libro dentro por completo del ambiente poético contemporáneo. Algo de angustia, un poco de cinismo, con un fondo religioso indudable. Poesía de hoy. Poesía al día. Manuel Pinillos es un poeta representativo del momento actual de nuestra poesía. En fin, quizá otro día vuelva sobre este poeta, cuando conozca exactamente su *De hombre a hombre*. Todo lo que digo ahora no puede ser exacto y, en todo caso, se dice sujeto a revisión y enmienda.

J. M. AGUIRRE

ZARAGOZA

Palencia y la pintura abstracta

En Zaragoza no han gustado algunas de la las declaraciones del Primer Premio de la Bienal



Benjamín Palencia le han hecho, con motivo de la Bienal, en su fase preparatoria y después de haber obtenido el premio, un sin fin de entrevistas en la Prensa. Nos referimos aquí a la firmada por V. R. L., aparecida en el primer número del "Boletín de Exposiciones", editado en Madrid.

En ella está fotografiado el pintor junto a uno de sus cuadros de la más pura traza vangoghtiana, cuya anécdota pictórica o representación visual física es la de una canastilla de flores.

Subrayamos algunas de las afirmaciones que en dicha entrevista hace el pintor por creerlas significativas, sobre todo colocadas en el orden inverso al que están publicadas, ya que tocan el tema tabú para el arte español contemporáneo admitido como tal: "la pintura abstracta".

* * *

—¿Qué juicio le merece a usted la pintura abstracta?

—Ni la apoyo ni la enjuicio, por parecerme que toda obra debe ser pictórica y no anecdótica.

—¿Anecdotario de su obra?

—Tengo un pequeño molino en un pueblecito de la provincia de Avila, en el que paso todos los veranos. Allí es donde encuentro el tema para llegar a pintar esos pedregales y esos ríos de aguas cristalinas, etc..., donde encuentro el contenido pictórico que en mi pintura se transforma en estética.

—¿...?

—Yo soy un enamorado de la naturaleza. Pero busco en ella su lado poético: la sinfonía de lo salvaje..., etc.

* * *

Es curioso y significativo el que a un artista ya maduro, que está dando todo lo que puede dar de sí, no se le ocurran las siguientes reflexiones que, poco más o menos, le llevarían a no enredarse entre sus propios juicios, a ponerlos de acuerdo con la clase de pintura a que se refieren, o bien a no exponerlos.

Me figuro que todo parte del supuesto erróneo, sobre todo bajo la influencia embriagadora del primer premio, que dichos primeros premios miden lo "culminativo" de la obra premiada y no, como es más frecuente y probable, la oquedad característica de tal jurado, en tal época y ocasión determinadas.

Así, por ejemplo, excluir a la pintura abstracta de la propia apreciación pers nal por juzarla anecdótica y referirno a su vez, a pincel y a pluma, eso de l pedregales y de los ríos cristalinos de d terminado lugar geográfico, etc., etc., parece poco serio. Aparte de que resul un tanto insostenible y se corre el pelig de ser tomado por el lado humorístic como ocurre con Mr. Winkle, si, adm rándose a sí mismo como cazador de li bres plásticas, se dice apuntar al la "poético" de la naturaleza para cobrarla.

Al menos, Cézanne y Van Gogh tir ban escuetamente y sin contemplacion a la liebre plástica, que no otra clase liebre veían ellos correr en el paisaj con aquel lema de "volé tan alto que di a la caza alcance". Lo malo es q para volver a tirarle ahora a la mism clase de liebres tengamos que pedirl prestada a ellos la escopeta.

Por eso, si pretendemos darle a la co un cierto barniz de originalidad y de pi tura de nuestro tiempo—ya que la lieb nos huele un poco a eso, a podrido y estética—debemos dorar la ya cazada a tes con lo del lado poético, con la sals del "fauvismo" ibérico o con otro cua quiera de esos "slogans" que digiere t bien el paladar seudo-moderno de la crít ca llamada solvente, que busca como sab ejercer sus usos literarios en la pintur tirando extrañamente con su escopeta caño poético a las liebres plásticas.

Pero, claro, es precisamente la origin lidad absoluta, y no la simulación poét co plástica, la que es de tan penosa y d fícil digestión para todos los jurados arte del mundo, que no se arriesgan, menos que el condumio tenga por lo m nos el aval de tres o cuatro geracion por delante...

Como se sabe, bien pagaron Cézanne Van Gogh con los jurados de su tiem —por no citar otros pintores geniales— hecho de ser auténticos creadores en pintura.

SANTIAGO LAGUNAS.

arte

CADA día me resulta más difícil y tedioso cumplir las obligaciones derivadas de esta curiosa actividad, conocida por el nombre de «crítica de arte» y de la cual me ha encargado expresamente mi querido director de INDICE. El nivel general de las exposiciones es bajísimo, y no vale por lo común la tinta que se gasta en comentarlas. Le he dicho al director que preferiría no ocuparme más de esto, de puro aburrimiento y desaliento, pero él ha insistido en que permanezca:

—Alguien—me ha dicho—tiene que hacerla. Y no voy a estar cambiando de crítico de arte a cada paso.

Desde su punto de vista, comprendo que el director tiene razón. No quiero dejarlo en la estacada y seguiré hasta que encuentre otro «crítico» con mejor humor que yo. Pero no quiero ocultar, desde ahora, mi desgana y absoluto convencimiento de la inutilidad total de cualquier esfuerzo en pro de la claridad y de la comprensión (que es, a mi parecer, la finalidad de toda crítica) hecho desde las columnas de estas secciones periódicas, llamadas «críticas de arte».

En realidad, lo que uno escribe, en lugar de aclarar, no hace sino contribuir a la confusión reinante. Al menos, tal es la impresión que yo saco de lo que veo, oigo y leo. ¿Para qué escribir entonces?

La mayoría de los pintores—por lo que yo puedo colegir—andan totalmente «despistados». El público, ¡Dios mío! Y los mismos críticos, más vale no hablar. Se ven unas cosas tan peregrinas que uno ya no sabe ni qué decir ni qué pensar. Y como, por otra parte, tampoco se está muy convencido de que las opiniones de uno sean mejores que las del prójimo, ni mucho menos, se llega a la penosa situación de temer convertirse en un pedante, en un «sábelotodo», antipático y estúpido, o de dejar de decir lo que efectivamente se siente y se piensa.

Lueo, el hacer de continuo una crítica demoledero, resulta para el crítico lo más desagradable del mundo y, además, en cierto sentido, estirilizador también. Pero el cantar la palinodia al uso, se le antoja a uno, además de bobo, contrario a las más elementales exigencias de la moral y de la propia dignidad.

La verdad rigurosa de los hechos es que el arte moderno, poseyendo unas inmensas posibilidades expresivas muy superiores, a mi parecer, a las del arte antiguo más eminente, en teoría, viene a resultar, en la práctica (sobre todo al que suele verse en nuestras regulares Exposiciones) una pobre y lamentable manifestación de las ideas, los sentimientos y las «visiones» más chabacanas y triviales que quepan en el hombre actual. Ninguna profundidad verdadera, ninguna ambición verdadera, ningún esfuerzo verdadero,

Realidad, Vida, Pintura

por *Luis Trabazo*

Nota sobre el arte actual

«Veo a los pintores jóvenes demasiado preocupados por la pintura y muy poco por la vida.»

«Conviene no desechar ciertas viejas lecciones cuando se intenta ser un artista a la altura de su tiempo.»

«De lo pasajero de la naturaleza aprenderá el pintor lo eterno.»

sostenido, eficaz. Sólo trivialidad y monotonía.

Acabo de ver una exposición de bodegones. He visto, antes, otras exposiciones de bodegones. Había visto ya más exposiciones de bodegones. Salí de esta exposición y entré en otra: pretendía ser una manifestación de arte «surrealista»; era unos cuantos balbuceos, mal repetidos, de ciertos fracasos originarios, ya demasiado pobretones, realizados ahora de una manera a la vez infantil, preciosista y pretenciosa, con ínfulas de cosa auténtica y profunda... En fin, un verdadero desastre y un «despiste» todavía mayor. ¡Si yo le dijera a este pintor que considero el «surrealismo»—o simplemente el «realismo», como yo preferiría llamarlo—una de las corrientes ártísticas más elevadas en cuanto a concepción, y más fértiles en posibilidades, y que si él no me gusta y aburre no es por ser «surrealista», sino por no serlo en absoluto, y sí, en cambio, un decorador de imaginación débil y técnica rudimentaria...!

Aquí está, precisamente, la parte más ingrata de la labor del crítico; el gran público, al fin y al cabo de buena fe, y el honesto filisteo siguen aferrados como lapas a su visión «naturalista» del mundo y, por lo tanto, de la pintura. Consideran esta visión—la más gruesa y superficial de todas—no sólo como la más verdadera, sino también como la única posible. Frente a ellos, los que postulan un arte más hondo y verdadero, o, lo que es igual, una visión del mundo y de la realidad más honda y verdadera (el arte no es sino la manifestación de una visión previa y la reducción a un orden peculiar, según la tal o cual visión: por ejemplo, la reducción del orden natural al orden plástico, según la visión «surrealista», o según la visión «naturalista», o según la visión «cubista», etc.), los que postulan y defienden una visión diferente y más fecunda que la «naturalista» no suelen ofrecer, por lo común, al revés de lo que pretenden, otra cosa que nuevas visiones igualmente naturalistas, sólo que más o menos deformadas y caprichosas. Es decir, ha cambiado el aspecto externo del cuadro, pero no el alma del artista. Por otra parte, comparadas sus angostas realizaciones con las realizaciones potentes y vigorosas de los grandes maestros antiguos que están en los museos, la sensación sobre el ánimo del espectador, sobre todo del espectador sencillo y mal preparado, que es el que constituye la masa del gran público, no puede ser más deprimente. El espectador, por muy bobo que lo supongamos—y nunca lo es tanto como piensan algunos—se hace esta cuenta: «Esto será muy bueno y yo tal vez no entienda nada; pero, en cambio, aquello que he visto en el museo, y que también es muy bueno, según dicen, lo comprendí y me gustó.»

La superficialidad de tal discurso, que pasa por alto un sin fin de cuestiones que ignora, no impide que el espectador sencillo tenga razón en lo funlamental: en el hecho innegable de que el arte antiguo, en lo que a profundidad de sentimiento se refiere y a armonía entre la visión «real» y su traducción plástica, es infinitamente superior, como realización, a la mayoría de las obras que ha producido la pintura actual; y, por supuesto, astronómicamente superior a todos esos bodegoncitos y a todas esas combinaciones, triangulares o exagonales o circulares, tanto da, con que se pretende ingenuamente fraguar una seudo-estructura arquitectónico-plástica, válida en sí misma. Todo eso es poca cosa.

No hay para mí ninguna duda de que el arte moderno (de Cézanne para acá, aproximadamente) posee una fragancia y una ternura viva y una fuerza de emoción en su sencilla desnudez de que carece, muy a menudo, el gran arte antiguo, sobre todo el del Renacimiento, que ha solido pecar de suntuoso y empalagoso y aún de trivial, dentro de su potencia.

Pero esa cualidad positiva del arte moderno, que supone una conquista efectiva para el acervo común, no se da prácticamente sino en la obra de unos poquísimos artistas geniales, y ello no siempre. Se insinúa en Cèzanne, se da en Gauguin y en Van Gog; se da, alguna vez, en Picasso, en De Chirico, en Modigliani, en Bonnard; se da en Solana, a menudo, si bien las cualidades positivas de este pintor sombrío y adusto (aunque también muy tierno y bello a su manera) no son exactamente las más conformes con esa fragancia y ternura simples que hemos atribuído al arte moderno. En un sentido limitadísimo, en el sentido de lo que pertenece, como conquista, al acervo común, se da también en muchísimos pintores mediocres y falsos. Pero se da en ellos in eficacia.

Es decir, el arte moderno, la pintura moderna, tiene en su haber como valores conquistados (conquistados por unos cuantos héroes y que ahora otros pretender usurpar y disfrutar sin esfuerzo ni mérito), como valores conquistados y mostrencos, ciertas típicas cualidades que jamás existieron antes y cuya utilización está, una vez conquistados, al alcance de todas las fortunas en lo que ellos tienen precisamente de mostrenco. Cualquiera, el último maleta de la pintura, puede, si se le antoja, echar mano de esos valores, que seguirán naturalmente siendo tales valores, por lo mismo

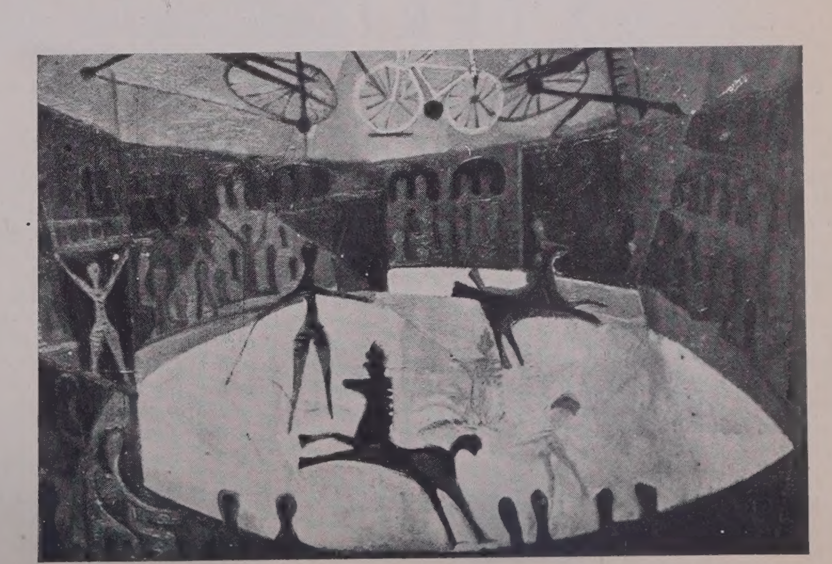
Continúa en la página siguiente

Picasso CON HALAGO Y CON RIGOR


C. Lara



Pablo Picasso: *Circo.* (Litografía.)



Carlos Pascual de Lara: *Circo.* (Oleo.)

REALIDAD, VIDA, PINTURA

Viene de la página anterior

que son universales, a pesar de usarlos el maleta. Pero, aunque sean válidos en sí mismos, serán estériles en relación a la obra del maleta. Para que sean fecundos es menester que quien los usa los una, a su vez, a algo original y vivo. Pues el verdadero arte es inexcusablemente una cosa viva, una cosa que, como las mismas especies naturales, ha sido engendrada y es capaz de engendrar; sólo que la generación se llama, aquí, tradición, y la fuerza generatriz espíritu e imaginación.

Lo primero que necesita un pintor, si quiere hacer algo valioso y nuevo de verdad, es enriquecer su visión, su *imago mundi*. Pintar es algo más que pintar —digámoslo paradójicamente—. Pintar, sólo pintar, es muy poca cosa. Y, sin embargo, pintar, sólo pintar, es algo, a la vez, muy grande y muy difícil.

Los grandes pintores creadores han sido, todos, grandes espíritus, ansiosos de verdad, no sólo en el orden limitado de la pintura, sino tambin en el orden de la realidad integral.

Realidad apetece el alma. Y el verdadero artista, en cuanto ser dotado de espíritu, no apetece sino realidad. La apetece el pintor y el poeta y el místico. Todos los movimientos profundos y originales del arte moderno han sido promovidos en su fuente por esta hambre de realidad, hoy como antaño. Y, en este sentido, el arte antiguo no se separa un ápice del moderno. Pero la conciencia del hombre moderno, por el hecho tal vez de que nuestra existencia es más angustiosa o por otra razón vital que no vamos ahora a discutir, es más exigente que la del hombre antiguo, y no se conforma ya fácilmente con la realidad natural tan sólo, sino que quiere penetrar más adentro, hasta la realidad esencial. Esta apetencia no pertenece, naturalmente, sólo al arte, sino que es de índole humana universal, y principalmente religiosa. Pero, como todo forma en el hombre una sola pieza—según sabemos—, transciende también al orden artístico.

Ella y no otra cosa es la que ha determinado la crisis del arte naturalista, al poner de manifiesto su insuficiencia como pasto espiritual.

Yo veo a los jóvenes artistas de hoy (para ellos, principalmente, está escrita esta nota) muy preocupados por «estar a la altura de su tiempo». Ser modernos, ante todo, parece ser su obsesión. No es censurable semejante deseo; al contrario. Mas para lograrlo no es bastante utilizar tales o cuales fórmulas modernas, de tipo mostrenco, sino que hace falta empaparse primero de verdad. He ahí la clave y el huevo de toda originalidad verdadera.

Lo que yo diría a un artista cualquiera si me preguntase qué debe hacerse hoy, por ejemplo en pintura, es lo siguiente:

1.º La pintura no es sino un aspecto mínimo y parcial de la existencia humana. Uno de los muchos modos posibles de acercarse a la realidad y de expresarla.

2.º Todos los modos de pintar son buenos, y no hay modos antiguos ni modernos, siempre que el espíritu permanezca operante.

3.º La pintura, como igualmente cualquier otro modo del arte, no puede apartarse de la vida. Y lo primero que el pintor debe hacer es impresionarse hasta el tuétano de las corrientes espirituales, no de las corrientes pictóricas que agitan a su época. Y así no importa nada que el pintor ignore esas corrienees pictóricas, si su conciencia percibe el latido vivo de las otras, las universales del espíritu de su época.

4.º La base fundamental del aprendizaje del pintor seguirá siendo la naturaleza, la experiencia y la vida, así com los libros y el taller. Es decir, las nor mas y los método tradicionales, aun cuando el naturalismo parezca definiti vamente derrotado. Porque si bien l realidad natural (me refiero a la que obe dece a la ley natural y se manifiest bajo la apariencia de eso que llamamo la Naturaleza y el Cosmos; los árboles las estrellas, las tierras, el espacio, etc. no es la única que existe, ni siquiera l única creada, puesto que hay también l realidad sobrenatural y la infranatural en cambio, sus formas, en cuanto par ticipan de la realidad esencial, manifies tan y revelan el sentido de esa total rea lidad esencial. El pintor ha de ir a l Naturaleza para aprender de ella, no l mera forma aparente, sino, y sobre todo el *sentido* de esa forma aparente. L Naturaleza le enseñará al pintor que, a pesar de esa cierta anarquía visible que a veces, parece reinar en ella, nada e en ella anárquico ni caprichoso, sino ne cesario, ordenado y constante. De lo pa sajero de la naturaleza aprenderá el pin tor lo eterno.

No conviene, pues, desechar tan lige ramente ciertas viejas lecciones cuand efectivamente se intenta ser «un artista a la altura de su tiempo».

Y, finalmente, no es malo pintar un «bodegón» de cuando en cuando, aunque sólo sea para «desengrasar»; porque no se va a estar siempre con unas largas bar bas formales, y el arte, como la vida tiene su parte de juego, maravillosa po cierto. Por no hay que olvidarse pintan do «bodegones» de que la vida, inmensa dramática, prodigiosa (esta existencia lle na de angustia, de incertidumbre y d zozobra, pero también de esperanza, qu nos ha tocado vivir: este inquietante y maravilloso trocito de tiempo) pasa a nuestro lado. Yo veo a los pintores jóve nes demasiado preocupados por la pintu ra y muy poco por la vida. Impermea bles a todo lo que no sea su pequeño mundo. ¡Cuando el propio aire que se respira está colmado de inquietud y pre sentimiento! Pero será aquél que aciert a cristalizar el presentimiento, él y n otro, el artista que «estuvo a la altura d su tiempo». Y tal vez sea también él y no otro quien acierte a pintar, aunque n sea más que por juego, para «desengra sar», el mejor y más divertido y entrete nido «bodegón». No me extrañaría nada que así ocurriese.

Un gran pintor rumano

DIMITRI BEREA



Berea: *El Sena ante el Palacio Lambert en París*

Una de las revelaciones del arte después de la guerra

Berea acaba de exponer cerca de setenta cuadros en Bellas Artes, y su éxito ha demostrado hasta qué punto la Escuela de París mantiene un prestigio indiscutible. El famoso crítico de arte francés Maximiliano Gauthier ha dicho de Berea que él y Bernard Buffet son las únicas verdaderas revelaciones del arte después de la guerra, en la Escuela de París.

Nacido en Bacau (Rumania), Barea ha estudiado la pintura en París y en Italia. Sus maestros fueron Sion, en Rumania; Ferrazzi y Carlo Cara, en Italia; André Lhote y Bonnard, en Francia. Muy dominado por el impresionismo, que considera como la más grande evolución en arte desde el Renacimiento, está muy influído por el Oriente como colorista. Representa la expresión de la tradición clásica en el modernismo, según la precisa frase del Duque de Alba, que le ha dicho: «Encuentro que vuestra pintura tiene sus raíces en la tradición, y las flores y las hojas, en el aire que respiramos». Berea ha expresado y condensado sus ideas sobre el arte moderno en su «Manifiesto de Venecia», discurso que pronunció en octubre de 1951, durante un banquete ofrecido en su honor por artistas italianos. Ataca las formas de expresión del arte abstracto y del surrealismo, negando «todo valor a una forma de arte que queda siempre fuera del círculo humano», pero que utiliza un lenguaje corriente a fin de ofuscar mejor. No se muestra enemigo del arte abstracto como tal, sino de sus medios herméticos de expresión, en favor de un arte claro, sano, perceptible a todos y «que no se aleje de su función ética, que es su razón de ser».

La obra de Barea ilustra admirablemente su credo artístico. Es una pintura clara, alegre, una orgía de colores, pero una orgía inteligente, ordenada, que no hiere nunca. Berea es claramente el émulo de dos grandes maestros franceses: Renoir y Manet. Del primero, tiene el calor palpitante y viviente de la carne, la gracia incomparable de los retratos de mujer. Del segundo posee el arte del paisaje. Se ha hablado frecuentemente de la influencia en Berea de su maestro Bonnard; pero nosotros creemos que apenas si se encuentra la huella en los dos curiosos retratos del Marqués de Comillas y de Salvador Dalí, abocetados ambos en menos de una hora. Mucho más clara en el dominio del color es la influencia de los grandes coloristas rusos—Korovine, Bilibine, Bakst—. Pero estas reminiscencias no son impuestas más que por la extrema diversidad del arte de Berea, la riqueza de su paleta, que va del rojo brillante del retrato de Mademoiselle Mante (la sobrina de Proust y de Rostand, que se ha casado recientemente con Claude Mauriac), al extraordinario azul, que bien podría llamarse azul Berea, del retrato de la princesa Mara Caraciollo, o a las tintas nacaradas, irisadas y difusas de la isla de Francia, pasando por las tonalidades totalmente italianas de sus vistas de Venecia.

La impresión que le ha producido España es profunda y compleja. Berea espera que el paisaje español le dará la posibilidad de encontrar la medida de su propio arte,

E. B.

EXPOSICIONES

Madrid

En la Sala Turner, presentada por el investigador y coleccionista señor don José Almenar, se ha celebrado una exposición de cuadros atribuídos al Greco. El tiempo de ejecución de tales obras se supone, por el citado investigador, ser el correspondiente al período que el gran artista cretense pasó en Venecia y Roma, antes de venir a Toledo. La exposición —nos dice el catálogo—queda abierta a la pública controversia.

La crítica, ante esta exposición, se ha mostrado cauta y no ha dicho esta boca

Continúa en la página siguiente

EXTERIOR

Se ha celebrado en La Boètie el «Tercer Salón de los jóvenes pintores», con un contenido muy superior al de los dos anteriores. Minaux, Reveyrolle, Thomson, Aizpiri, Buffet. Y desde luego Dauchos, de Montane y Poujet de Morvan. Bourkett presenta un conjunto de extraordinaria fuerza. Hagamos notar que los abstractos admitidos están en minoría.

El doctor Jules Desneux acaba de publicar un libro que dedica a demostrar los peligros de las restauraciones y las limpiezas en los cuadros antiguos, utilizando como ejemplo lo sucedido con un cuadro de Van Eyck. El sabio profesor belga podía utilizar multitud de ejemplos, sacados de los principales museos del mundo.

Cècile Reims ha dado a conocer estos días, en París, una colección de grabados sobre España, resultado, magnífico por cierto, de su reciente viaje a nuestro país. Uno de los comentaristas de esta obra dice: «Sus grabados tienen la pureza de un verso de Lorca»: «Verde, verde...»

Unos cuantos escritores, pintores, algún arquitecto y, cómo no, Cocteau, se han dirigido al ministro de Finanzas francés pidiéndole que salve el arte de la cuarta República con una simple reforma fiscal. Cuentan con que se les atribuya una parte de los beneficios de la lotería nacional; con la creación de un timbre postal y con otros recursos parecidos, para salvar de la ruina diversos edificios, entre los cuales se encuentran Versalles y unos cuantos centenares de pintores y escultores faltos de recursos. Esperamos un éxito inmediato y fulminante para dedicarnos a copiar tan originales iniciativas.

Una tabla de Brueghel, *Jesús y la mujer adúltera*, de 23×33 cm., ha sido vendida en Londres en 10.500 libras. Pertenecía a la colección de la vizcondesa Hampden y está fechada en 1565.

El departamento de dibujos del Louvre se ha enriquecido últimamente con multitud de obras de Cèzane, Gauguin, Toulousse-Lautrec, etc. Por su parte, «Los Amigos del Louvre» lo habían enriquecido recientemente con un álbum de 62 dibujos de Toulousse-Lautrec, de Delacroix y de Odilón Redon. Otro álbum de dibujos ejecutados por Cèzane sobre esculturas del Louvre ha sido también ofrecido por otro coleccionista. Es conveniente que se sepan estas cosas aquí, aunque pasen fuera de aquí. No tendría nada de particular que surgiesen imitadores, esta vez, *aquí*.

En la Galería *Louis Carré*, de Nueva York, se ha celebrado una exposición de Picasso, con obras fechadas entre 1939 y 1945.

Podemos añadir algo a lo que dijimos en el número anterior de INDICE, refiriéndonos al presente de las bellas artes entre los comunistas: El tema *insinuado* por el Departamento de Cultura Checo para el cartel anunciador de la exhibición industrial del año 1952 es el siguiente: «Un gran fondo de fábricas y talleres (con muchas chimeneas), y en la parte superior, ocupando dos terceras partes de la superficie, un gran retrato de Stalin flanqueado por los emblemas del partido comunista.» La inspiración de los pintores checos no cabe duda de que encontrará amplio campo por donde extenderse.

J. P. JALY





Iniciamos en este número una breve pero curiosa sección de interés para los aficionados a la pintura; reseña de los colores utilizados con preferencia por los maestros de ayer y de hoy y, en algún caso, con indicación incluso de sus procedimientos técnicos.

DANIEL VAZQUEZ DIAZ

Blanco de zinc.
Negro marfil.
Amarillo cadmium limón.
Ocre claro.
Tierra de Sevilla.
Tierra siena natural.
Siena tostada.
Carmín.
Verde esmeralda.
Azul ultramar.

EXPOSICIONES

Viene de la pág. anterior

es mía. En realidad, su prudencia está perfectamente justificada en lo que se refiere a la emisión de juicios definitivos, siempre arriesgados, cuando no se posee una documentación inconcusa, y más en un caso, como el que nos ocupa, en que las obras, a pesar de ser algunas muy bellas y primorosas, no poseen esa evidencia inmediata e inequívoca que podría subsanar la deficiencia documental. Sin embargo, como se registran también en ellas ciertas particularidades, dignas por lo menos de estudio y examen, como lo son analogías de carácter técnico y figurativo, creemos que vale la pena tal estudio, aunque no sea más que para fijar torno a la figura de Domenico. Falta su garra», aunque existan detalles sueltos de reminiscencias comunes. Parece, en cambio, muy claro que, por lo menos tres cuadros: *Moisés en el Sinaí, Cristo, pastores y verdugos* y *Flagelación de Cristo,* hayan salido del taller del Bassano. ¿Quién los pintó? El simple hecho de que algunas figuras de esos cuadros guarden semejanza con las que el Greco pintó en otros suyos indudables, no es suficiente, a mi juicio, para afirmar su paternidad. Pudo tratarse de un modelo común. Pero ya esto es muy interesante. En cualquier caso, nunca la investigación por este lado será completamente perdida y podría ayudar a esclarecer aspectos del pintor de Toledo, hoy todavía ignorados.

Otras telas de esta exposición, una de ellas muy hermosa, recuerda más bien a Veronés. Por ese lado habría que buscar y no por el del Greco. De éste, el único lienzo que tiene un cierto «aire» suyo —aunque la efigie sea muy lavada y dura—es el retrato del cardenal Farnesio, más que por el color o por la técnica, por una cierta lividez en las luces y una expresión peculiar, típicas del Greco.

SALON DE LOS ONCE

Interés muy relativo el de este año. Dedicado principalmente a la joven pintura de Cataluña, no la representa tan bien como las salas a ella dedicadas en la Bienal. Lo más destacado de ella, para mí, Guinovart, un artista con posibilidades y raza, que hará cosas mucho mejores en cuanto se desprenda de ciertas preocupaciones modernas, enteramente superficiales, y vaya derecho a buscar la expresión. Creo que hay artista en Guinovart. Tampoco me disgusta Hurtuna, y le digo lo mismo. El resto, flojo. Hay, sin duda, detalles de buen gusto y aun de cierta gracia, pero todo muy opaco, muy embarazado y encogido. No hay empuje. Me gustaron más otras cosas que vi en la Bienal, de artistas jóvenes. Y me habría gustado dar sus nombres; pero como nunca le envían, ni tampoco le dan, a uno el catálogo, a veces no es posible, por muy buena que sea la voluntad, desentrañar las firmas pintadas en los cuadros. Están mejor que las pinturas, en conjunto, y tienen más interés, aunque no haya allí nada extraordinario, los grabados expuestos de diversos artistas catalanes.

L. T.

FICHAS

PAUL KLEE



Nació en Münchenbuchsee, cerca de Berna, el 18 de diciembre de 1879. Hijo de un organista bávaro y de una suiza de origen francés amante de la música, se mostró precoz violinista y poeta. A partir del otoño de 1898, bajo las enseñanzas de Knirr, y en 1900 con von Stuck, realiza esculturas y pinturas en la Academia de Bellas Artes de Munich. En 1901 viaja por Italia —Milán, Génova, Pisa, Roma, Nápoles—, sintiéndose más atraído hacia el arte precristiano, bizantino, sarraceno, bordados coptos, movimiento barroco o dibujos de Rodin (vió su exposición en Roma), que por las creaciones del Renacimiento. El Parque Zoológico y el Instituto Oceanográfico de Nápoles agudizan su fantasía imaginativa ante la inverosimilitud de la naturaleza, determinando una etapa analítica de introspección, estudios anatómicos, desconfianza de recetas estéticas y lucha por una expresividad personal. De 1903 a 1906—Berna—trabaja con maravillosa técnica una serie de grabados, influído por Böcklin y el Jugendstil: manifiesta un fantástico y macabro pesimismo, motivado en lecturas de Poe, Hoffmann, Baudelaire, Gogol y Voltaire (ilustró *Candide*) y por el conocimiento de Goya, Blake, Redon, Kubin, Ensor y Beardsley. Marcha a París en 1905, luego fija su residencia en Munich, donde contrae matrimonio con la pianista Lily Stumpf, y celebra (1906) su primera exposición —110 grabados—en la Münchner Secession. En 1911 lee al poeta teósofo Morgenstern. Con Kandisky, Chagall, Jawlensky, Marc y Macke, constituye el grupo «der Blaue Reiter», que celebra una primera muestra en 1912. Este año vuelve a París y abandona su limitación de jugar con el blanco y el negro, e inicia un aprendizaje cromático en la obra de Cézanne, Van Gohg, Cedovanier, Picasso y Matisse, con una decisiva orientación que marcó su viaje de 1914 a Túnez (Kairunan). Produce varias acuarelas: la idea predomina sobre lo formal, disuelto en absolutas transparencias, elementos vagos en la frontera creadora de un niño, reflejos psíquicos de experiencias físicas o metafísicas, oficio mórvido en concepción inenarrable que proyecta, nítida y precisa, con calidad de esmalte. Profesor —1920 a 1930—de la Staatliches Bauhaus—Weimar y Dessau—, en 1933 retorna a Berna y muere el 29 de junio de 1940 en Mutalto (Locarno). Su obra última amplió dimensiones y métodos, endureció la línea e inclinóse a una intención decorativa.

Bibliografía.—P. Klee: «Über die moderne Kunst. Schöpferische Konfession»; D. Cooper, P. Eluard, W. Grohmann, W. Hausenstein, G. Schmidh, J. T. Soby, L. Zann, von Wedderkopo, Werner Haftmann.

Bolsa de Arte

ESPANA

Interesa adquirir «Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España», por Juan Agustín Cea Bermúdez.

Interesa adquirir «Diccionario de pintores y escultores», por Osorio Bernard.

Interesa adquirir «Diccionario» de E. Benezit. París.

Interesa adquirir a particular loza dorada «reflejos metálicos» siglo XV y XVI.

Información de cualquiera de estas demandas en INDICE, General Mola, 70, 3.° dcha., Teléfono 35 73 09, de cinco a siete de la tarde o en nuestro Apartado 6076.



Benjamín Palencia: *Cabras*; óleo de 30 x 45: 4.000 ptas.

EXTRANJERO

NOTICIA.—PARIS. GALERIAS CHARPENTIER.—Se adjudicaron hace algún tiempo, en subasta, los siguientes cuadros:

Goya: *Retrato de María Vicenta Valdés*	12.500.000 francos.
Goya: *Retrato de Leonor Valdés*	10.000.000 »
Van Gogh: *El puente de Chatov*	11.500.000 »
Chardin: *Bodegón*	4.500.000 »
El Greco: *Adoración de los pastores*	3.000.000 »
Manet: *El cantor Faure*	1.200.000 »
Monet: *Les Pommiers*	1.650.000 »
Van Dick: *Cabeza de viejo*	1.200.000 »
Toulouse-Lautrec: *Escena callejera*	1.210.000 »
Velázquez: *—Período sevillano—*	1.000.000 »

HOTEL DROUOT.—Se vendieron también:

Goya: *Caprichos* (2.ª y 3.ª tirada)	54.000 francos.
Redon: *Album de 55 dibujos*	30.000 »
Dalí: *Autorretrato surrealista*	58.000 »
Toulouse-Lautrec: *El diván japonés* (afiche).	19.000 »

BAJO EL SIGNO DE ESCORPIO

Concurría el pintor Cossío, por segunda y última vez, al Salón de Independientes. La obra—una tahitiana adornada con flores—no era de su agrado, y a causa de ello la firmó con el primer apellido: Gutiérrez. La crítica se volcó en ditirambos: *Candide* llegó a señalarle como revelación del Salón. El artista se suscribió a una agencia de recortes para recoger los elogios... Así fué enterándose—a través de ellas—de las estafas, hurtos, borracheras, crímenes truculentos y pasionales realizados por los Gutiérrez de todo el mundo. Decidió firmar, en adelante, Cossío.

Becado, en París, por el Institut Français, el pintor Alvaro Delgado visitaba la Orangerie: un rótulo, en la parte inferior de las *Nympheas* de Claude Monet, decía: «Prier de ne pas toucher». Creyendo que éste fuera el título, y al no traducirlo, salió muy intrigado.

Dicen de un pintor, un tanto aficionado a lo sensacional, que está llevando a cabo otro nuevo *Cristo*—algo más truculento que los anteriores—, a fin de exhibirlo en la primera ocasión...

Una pintora española, para conseguir de un comprador la adquisición de un lienzo, hubo de comportarse con él, al respecto, como mujer en labores propias: le cosió un botón.

Dos pintores buscaron, a través de los distintos y distantes lugares de la Bienal, obras de Luis Dalmau, pues oyeron hablar de éste, en el café, como de un gran pintor catalán... También creían era de los influídos por Zabaleta.

Varios rumores sugieren debe acudir al Salón de Humoristas, fundado por el secretario perpetuo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, don José Francés, el galardonado artista Soria Aedo.

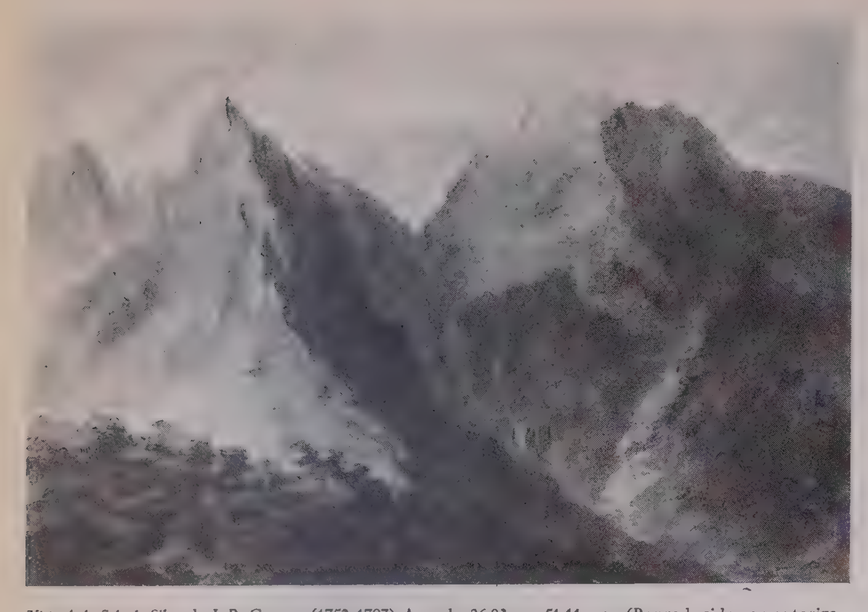
Discutiendo varios artistas se menciona al italiano Campigli. Alguno no sabía quién era hasta que le fué indicado que su obra lleva una temporada apareciendo bajo firmas de neto sabor español. Recordó inmediatamente.

d'Ors, don Eugenio, muy galantemente y sin comprometer nada, calificó un pasado Salón de los Once de «despedida de solteros» al arte abstracto. ¿Mencionará al actual como un matrimonio monargático?

Se esperó con gran ansiedad, por muchas personas, la exposición retrospectiva de Goya, y las de Miró y Orozco que anunció celebrar la Bienal.

M. DE P.

LA ACUARELA INGLESA



Vista de la Isla de Elba, de J. R. Cozens (1752-1797). Aguada. 36,83 por 51,11 cms. (Reproducido con autorización del Museo «Victoria y Alberto», de Londres).



Una vieja baya, de Paul Sandby (1725-1809). Aguada. 70,16 por 105,71 cms (Rreproducido con autorización del Museo «Victoria y Alberto», de Londres).

Doscientos años de historia.
El paisaje, tema permanente.
Paúl Sandby y sus sucesores.
El romanticismo de Cozens.
Girtin: suprimir lo que no es esencia.
La luz y el color de Turner.
Blake y Palmer.

«La pintura al óleo puede compararse con la filosofía, los dibujos a la acuarela se asemejan al ingenio».—VARLEY.

Con frecuencia, los visitantes del país de Shakespeare se sienten sorprendidos al observar el alto aprecio que se les dispensa a las acuarelas. Van tras ellas numerosos coleccionistas, cambian de manos mediante el pago de precios considerables, son objeto de muchas exposiciones y transpiran más de doscientos años de historia en esa clase de arte. Tal sentimiento de sorpresa no es sólo cosa de nuestros días. Ya en 1885 un crítico francés, M. Edmond About, se asombró al saber que un artista inglés de aquella época ganaba 2.000 libras esterlinas en la venta de una acuarela; el atónito crítico comentó: «Je pense qu'il est difficile de pousser plus loin le fétichisme de l'aquarelle».

¿Son frecuentemente comparables las acuarelas en interés y mérito estético con los grandes cuadros al óleo, al temple o al fresco? ¿Cuál fué el origen de este arte insular, porqué adquirió tan firme y excepcional arraigo y cómo llegó a cultivarse tan prolijamente? A la primera pregunta, en que la respuesta ha de ser necesariamente muy subjetiva, el inglés contesta afirmativamente. Considera éste que algunas acuarelas de Cozens, Girtin, Turner, Blake, Palmer, De Wint y Cox son comparables a cualquier cuadro de otra naturaleza. En la segunda serie de preguntas cabe dar unas respuestas más objetivas.

Un ligero conocimiento de la escuela acuarelista británica basta para saber que comenzó a desarrollarse a mediados del siglo XVIII y que el paisaje fué entonces, y continuó siendo después, su tema preferente. En Inglaterra el siglo XVIII fué una época especialmente favorable al paisajismo en todas sus variedades; había un considerable número de hombres de buen gusto que habitaban en bellas mansiones rurales, hombres ricos que habían viajado por el Continente europeo y que gustaban de patrocinar las artes. Preferían el paisaje ideal, a lo Claude y lo Poussin, y recorrieron el Continente en busca de cuadros de esos grandes maestros. En consecuencia, cuando tales mecenas encargaban obras a artistas de la época—tanto a Richard Wilson, que trabajaba al óleo, como a Paul Sandby, que trabajaba a la acuarela—esperaban que éstos tomasen como modelos a Claude y Poussin. Sin embargo, los motivos elegidos por los artistas ingleses fueron principalmente los parques y casas de su propio país, los edificios góticos y las pintorescas ciudades y espléndidos panoramas montañosos de Suiza e Italia. Por lo menos, el gusto por tales escenas podía satisfacerse mediante los grabados, y muchas de los mejores acuarelas del siglo XVIII se produjeron como dibujos para los grabadores.

Aunque tomasen de Italia los temas de sus paisajes, los antiguos acuarelistas ingleses aprendieron su técnica más de cerca de casa, por regla general. Los paisajistas holandeses y flamencos del siglo XVII tenían costumbre de dar color a sus dibujos, y el estrecho contacto que ha habido siempre entre la Gran Bretaña y los Países Bajos hizo que los dibujantes británicos tuvieran pleno conocimiento de tal estilo.

Se alentó entonces la acuarela como ayuda para el grabador, considerándola muy adecuada para el paisaje y los dibujos al aire libre. Además, su luminosa transparencia se admiraba por sus propios méritos. Son muchos los artistas de los que se dice que tienen derecho al título de «padre de la acuarela inglesa», pero tras estudiar los méritos de muchos artistas que sólo hicieron de la acuarela un uso esporádico, el nombre de Paul Sandby se nos muestra revestido de mayores títulos que cualquier otro. El fué el primer artista que dedicó su vida profesional casi por entero a la acuarela. Entre 1750 y 1800 fué un dibujante prolífico, y aunque nunca salió de Inglaterra, hubo en su estilo una juiciosa mezcla de elementos holandeses e italianos. El fué quien sentó la pauta para el estilo del siglo XVIII, característico por el buen gusto, el perfil caligráfico, la serena luminosidad del colorido y la animación de las figuras. Su elección de temas varió entre el dibujo topográfico—incluídas numerosas vistas próximas al castillo de Windsor, en el que tenía un puesto oficial—y composiciones imaginarias basadas en imaginarios paisajes italianos.

Un grupo de los discípulos inmediatos de Sandby confinó su atención, principalmente, a la campiña inglesa, presentada con colores apagados y serena fidelidad. Entre esos artistas figuraron Michael Angelo Rooker, Thomas Hearne y Edward Dayes. Otros artistas de fines del siglo XVIII viajaron por el Continente, bien por propia iniciativa o como dibujantes adscritos al séquito de un gran señor. En esos recorridos encontraron muchos temas de interés en los Alpes italianos y suizos y en la pintoresca arquitectura y alrededores de los centros artísticos de Europa; su estilo acusa, en cierto modo, la influencia del arte italiano que vieron en los viajes. Los más notables de tales artistas fueron William Pars, Francis Towne, John Warwick Smith y, sobre todo, John Robert Cozens. Este se sintió profundamente emocionado por los Alpes y la campiña romana, en la que vió un reflejo de su propia melancolía; plasmó esos sentimientos, con sin igual belleza, en una serie de dibujos hechos en tonos fríos, tristes, de un azulado grisáceo. Esos dibujos bastan para patentizar que el Romanticismo, en el sentido de una susceptibilidad emocional exacerbada ante la Naturaleza, se hallaba ya bien establecido en Inglaterra años antes de 1785.

Las dos personalidades más destacadas de la generación siguiente, J. M. W. Turner y Thomas Girtin, formaron sus estilos copiando los dibujos de J. R. Cozens. Turner, que había de llegar a grandes alturas en la pintura al óleo, comenzó su carrera artística como acuarelista. Girtin, el artista que tanto prometía al ser sorprendido por la muerte, a la temprana edad de veinticinco años, compuso magníficas vistas del campo inglés y reveló que poseía el don más importante del acuarelista: el de suprimir lo que no es esencial.

Los primeros años del siglo XIX preludiaron una ruptura casi completa con los métodos de la centuria anterior. La acuarela se puso más de moda que nunca. Los hombres de dinero competían para comprar los trabajos de los principales artistas, pagando precios considerables. Incluso se realizó una equivocada tentativa de hacer competir a las acuarelas con los cuadros al óleo en el tamaño y la profundidad del colorido. Las producciones más sensacionales de ese período son, probablemente, las tempranas obras de John Sell Cotman, que tienen una austeridad clásica y una solidez de construcción que recuerdan a Poussin, aunque no lo imitan. Pero Sell se adelantó a los gustos de su tiempo, no tuvo éxito en su carrera artística y no mantuvo las promesas de su juventud. Entre los que gozaron de mayor reputación figuran Peter De Wint y David Cox, quienes combinaron una delicada percepción de la Naturaleza con una minuciosa atención a la verdad. Mientras De Wint queda del lado de Constable y en algunos aspectos, de Turner—como pintor naturalista del paisaje—Cox, en las obras de su última época, se anticipa a los impresionistas. El propio Turner en otras fases de su tan abundante variedad de estilos, realizó una importante aportación a la acuarela ochocentista, en la que desarrolló hasta el límite sus teorías de la luz y el color.

Aunque en Inglaterra se ha usado la acuarela predominantemente para la pintura de paisajes, se ha aplicado también a diversas ramas de la pintura de figuras: la pintura histórica, la ilustración y la caricatura. El más conocido de los caricaturistas es Rowlandson, que llevó sus notas de humor a todos los aspectos de la vida inglesa de los siglos XVIII y XIX. De los anteriores pintores de figuras el único que nos interesa a los efectos de esta crónica es Blake, por el profundo misticismo que expresó en sus metáforas pictóricas. Siguieron éstas sin paralelo hasta que los prerrafaelistas —Rossetti, Burne-Jones y los demás— emplearon también la acuarela para expresar sus fantasías poéticas acerca de la Edad Media. Pero la influencia inmediata de Blake había de verse más bien en la obra de un pequeño grupo de paisajistas que, mediante el ejemplo del maestro, lograron expresar una exaltada visión del paisaje inglés. De esos discípulos el más notable fué Samuel Palmer cuyas obras, de hacia 1820, parecen expresionistas incluso hoy. Sin embargo los ricos patrocinadores de los artistas continuaban principalmente interesados en dibujos topográficos de los pintorescos lugares vistos en sus viajes.

Aunque la labor de Bonington, Prout Holland y otros que dieron satisfacción a tales demandas es frecuentemente meritoria, las acuarelas de mediados del pasado siglo adolecen en muchos casos de excesiva minuciosidad y falta de imaginación. Hasta que Whistler vino a Inglaterra, inmediatamente después de sus contactos con el impresionismo, la acuarela inglesa no comenzó a retornar a sus rasgos de obra directa y sumaria. Como dijo Varley, uno de los maestros de principios del siglo XIX, la pintura al óleo puede compararse con la filosofía mientras los dibujos a la acuarela se asemejan al ingenio, que, mediante la deliberación, es más lo que pierde en brillo que lo que gana en verdad.

GRAHAM REYNOLDS.

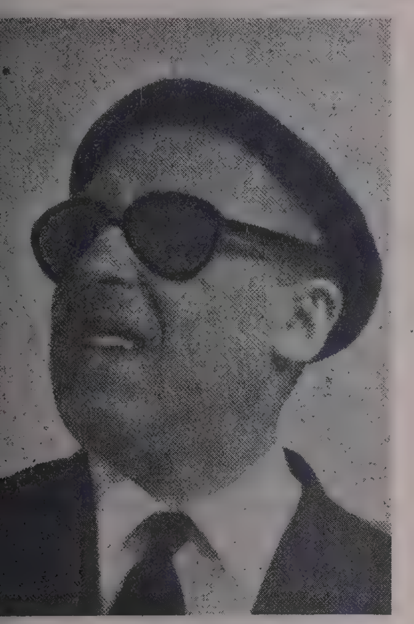
:SCRITORES
)EL CINE
ZAVATTINI

u próxima película —*Italia mía*— la di- igirá De Sica, y en ella «se oirá el grito de la realidad»

No hay un día, una hora, un instante e un ser humano que no sea digno de ser comunicado a los demás»

En el cine italiano ocupa el escritor Ce- are Zavattini un puesto de importancia. 'a en 1944, recién liberada Roma, expu- o au nos productores un proyecto de *ilm* evadido de las formas usuales, rocurando llevar al celuloide perso- najes reales, no impostados literariamen- e. Se trataba entonces de rodar una pe- ícula desde lo alto de un camión en iaje entre Roma y Nápoles; sin director sin actores y con Zavattini como na- rador. Protagonista: la calle, con sus pisodios y sus hombres.

La última idea de Zavattini, hoy, es la e rodar una película interpretada por cho entre las más famosas actrices, en a que cada una de ellas narrará un epi- odio de su propia vida en los años que an desde la guerra a nuestros días. Por ez primera, esas actrices se interpretarán



Cesare Zavattini

sí mismas, se casi confesarán al públi- o que las conoce en el papel de persona- es ficticios.

Esa constante aspiración por un cine verdadero» queda bien clara en el pró- imo film de Zavattini: *Italia mía*. Esta elícula es un experimento que acaso sea uevo punto de partida para el cine ita- iano. La dirigirá De Sica, pues nadie nás apto para ello. Y el propio Zavatti- i ha declarado:

"*Italia mía* quiere ser un *film* con el ue, haciendo que las cosas que nos ro- ean lleguen a ser sujeto, podamos oír *el rito de la realidad*. Por otra parte, *Ita- a mía* satisface el deseo de todos nos- tros de ocuparnos con aquellas cosas n las que tenemos un interés inmedia- o. Tengo una fe absoluta en la inteligi- ilidad de los argumentos poéticos, de tal nanera, que la realidad es el espectácu- o máximo que yo querría realizar. Mi pro- ósito es volver la atención de los hom- res hacia las cosas. No nos amamos por- ue no nos conocemos lo bastante. Por so, prefiero favorecer el conocimiento del mundo real al del mundo ficticio. Lo malo es que la gente sigue prefiriendo lo fic- ticio. Pero llegará un momento cercano, creo, en el que iremos a ver lo que hace un hombre en su jornada habitual con el mismo interés con que un día se fué a contemplar los dramas griegos. Con este criterio, si hoy hacemos una película so- bre Italia, mañana la haremos sobre una ciudad, una aldea, un hombre, un mo- mento en la vida de un hombre. No hay un día, una hora, un instante de un ser humano que no sea digno de ser comuni- cado a los demás.»

cine

NUESTRO CINE NECESITA

II. CRITICA

1. Por un lado, nos encontramos con el cine español—prácticamente inexis- tente hoy como industria—situado en un difícil atolladero. Otras cinematogra- fías se hallan, asimismo, en mal momento. La francesa, pongo por caso, sufre en la actualidad una grave crisis. Pero si el cine francés concluyera—cosa de la que estamos seguros que no es posible—, habría dejado tras de sí muchí- simas películas espléndidas y el recuerdo de una gran escuela. Por el contra- rio, el cine español sólo nos dejaría en la memoria el esfuerzo de unos pocos por crear una industria y un arte, los millones de pesetas malgastados y el pésimo gusto y la chabacanería de quienes fueron, en gran parte, sus *desorien- tadores*. Después, nada más. El vacío.

2. Por otro lado, nos encontramos *a)* Contra lo que podrá parecer a al- gunos, las críticas de los estrenos que se insertan en la Prensa son leídas por casi todo el mundo. *b)* Muchos lectores utilizan esas críticas—especialmente las de algún determinado diario—como guía que conduce sus vacilantes pasos por entre el laberinto de las salas de proyección.

Con estas graves aseveraciones, creemos que es preciso insistir en la res- ponsabilidad que tiene hoy el crítico ante el público y ante un arte y una in- dustria nacionales en atasco. Nuestro cine necesita, hoy más que nunca, una crítica independiente, preparada, honrada, inteligente.

Seamos sinceros y reconozcamos que hoy la crítica apenas existe, con valor en sí misma, como valor independiente. Fijémonos en la que nos *rodea...* y observaremos a ese crítico que juzga las películas sin ningún conocimiento serio de lo que es el cine y que, por ello, arremete despiadadamente con una determinada película, y ensalza desorbitadamente cualquier otra, pero que siem- pre justifica su actitud diciendo a todo aquel que desea escucharle, que a él ni le interesa el cine ni le parece arte. Y tenemos, también, a ese otro que une a su falta de preparación su incapacidad para poder expresarse y echa mano del *negro*, que a lo mejor heredó, para que le redacte la crítica del estreno entrevisto. Y aun ese otro independiente y tal, que esquiva las críticas con cautela y que solamente sirve para contarnos los argumentos. Por no mencio- nar a los «agentes de publicidad», que con un vocabulario pobre y repetido —«genial, maravilloso, triunfal, interés nacional, muy guapa»—cubren de re- cedades las páginas del periódico y se atreven, incluso, a firmar algunas crí- ticas. Muchos de ellos, naturalmente, son verdaderos agentes de publicidad, no sólo del propio diario, sino de alguna empresa productora o exhibidora.

El cine español está naufragando; si acaso nos ha entregado cuatro o cinco obras casi perdurables. Y en ese naufragio, la crítica—que, a lo mejor, hoy coincide considerando la gravedad de la situación—ha tenido parte de culpa:

a) La crítica no ha sabido señalar las vacilaciones de nuestro cine en cuanto a *maneras*, géneros, estilos, etc.

b) La crítica no ha señalado con justicia que tal actriz o actor son medio- cres o malos, y no ha sabido indicar la bondad de tales otros. No ha hablado claro.

c) La crítica se ha empeñado en decir que tal decorador es un genio y ha *logrado* que perdure en el cine, levantando unos lamentables decorados y, lo que es peor, haciendo escuela entre sus seguidores.

d) La crítica no ha sabido decir que nuestros músicos no han acertado en la expresión cinematográfica y han aplaudido unas melodías que como nume- ritos de revista son malos, pero como creaciones originales escritas para sub- rayar la acción, son intolerables.

e) La crítica no ha señalado *docentemente*, la importancia del guión como fundamento del *film*, y ha alabado temas y argumentos de un escayolismo re- pugnante.

f) La crítica es la culpable—en plena colaboración con los agentes de pu- blicidad—del fracaso actual de un cine que tal realizador ha llevado a cabo con insistencia machacona, regalándonos unos productos tan viejos y malos como el anciano *Asesinato del Duque de Guisa* (París, 1908), y es culpable, asimismo, del ridículo internacional que anualmente sufre nuestro cine en Cannes y en Venecia, por no señalar con tiempo en sus respectivos periódicos el peligro de nuestros lamentables envíos a esos certámenes extranjeros.

No se trata, no, de desear que en España el crítico sea, a la manera del francés, un esteta que, en muchos casos, olvida el aspecto industrial del cine; tampoco deseamos que la crítica sea *sólo* áspera—aunque no sobra decir que tantos años de alabanzas y gritos de júbilo y reparto de adjetivos nos han conducido a un estado de cosas del que, por desgracia, solamente con aspere- zas podemos salir—. Lo que deseamos, lo que el aficionado o el simple es- pectador desean es que la crítica, con inteligencia y sin ninguna vacilación, indique con honradez lo que es bueno o malo, sin contemplaciones, honesta- mente. Que sirva *como* crítica, que ejerza su función.

Y que en los diarios y en las revistas, una *R* debajo de la gacetilla co- rrespondiente recuerde al lector que se trata de *publicidad*.—R. MUÑOZ SUAY

VERDAD Y PICARDIA
DE LOS
CINECLUBS

por EDUARDO DUCAY

En el número de noviembre pasado de esta revista pu- bliqué una sincera, pero bienintencionada nota sobre la actual situación de los cineclubs madri- leños. La pequeñez del comentario, que llevaba intención crítica, a la que yo mis- mo me sometía por ser director de uno de los cineclubs citados, no hacía esperar que tuviese mayores resonancias. Sin em- bargo, no fué así, y José Manuel Dorrell, buen amigo, director de la revista *Brú- jula del cine* y, a su vez, del Cineclub Francés, me respondió con una nota—creo que desmedida—en la que entre verda- des y errores se me acusaba de malevo- lencia y de una cierta «claustrofobia fíl- mica» de la que él mismo, en su momento, salió beneficiado.

Creo que ésta puede ser una buena oca- sión para, desechando ya por siempre ciertos prejuicios, muy de cineclub y del ambiente y circunstancias en que estas entidades se ven obligadas a actuar, po- ner las cartas boca arriba e intentar arrojar un poco de luz sobre ciertos pun- tos oscuros que pueden interesar cono- cer a esa minoría que habitualmente con- curre a sus sesiones.

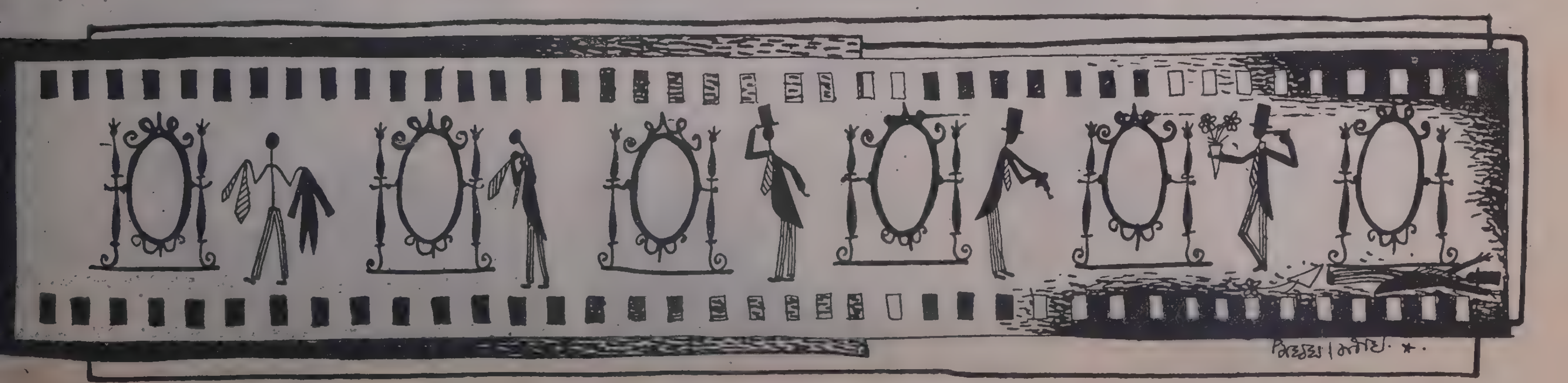
En primer lugar, aclararé el «asunto Renoir», al que dieron lugar las pelícu- las de este realizador francés, enviadas a Madrid precisamente para ser vistas en cineclubs sin que apenas llegaran a pro- yectarse en ellos.

Los tres *films* de Jean Renoir (*La chienne, La règle du jeu* y *Madame Bova- ry*) fueron, en primer lugar, ofrecidos al Círculo de Escritores Cinematográficos. No es necesario referirse ahora a la cali- dad e importancia de estas películas, que, sin embargo, fueron rechazadas de pleno por la citada entidad, a título de transno- chadas, aburridas y no admitir sus socios *films* en versión original (lo cual no im- pidió que poco más tarde se proyectase algo de tanta *calidad* como *La passagére*).

Un intento del U. C. E. para proyectar *Madame Bovary* fué cortado de plano por la censura, alegando que la obra en que la película estaba basada se hallaba excomulgada. Esto no impidió que *Ma- dame Bovary* la presentase el Cineclub del S. E. U. de Barcelona. El U. C. E. pro- yectó solamente *La chienne*, pero, que yo sepa, no hizo ningún intento para pre- sentar *La règle du jeu*.

Las dificultades encontradas para pro- yectar estos *films* en algunos cineclubs de provincias (prohibición de *La chienne* en Zaragoza, que, sin embargo, se había autorizado en Madrid), obligó a la Em- bajada de Francia a retirarlos de la cir- culación bajo pretexto de grave daño para el prestigio francés. Entonces, es que obras que en Francia son tenidas por ma- gistrales y representativas de su cinema- tografía, ¿pueden dañar el prestigio fran- cés en España? Sea como quiera, esto in- dica a las claras la idea que los de fue- ra tienen de lo que en España es el pres- tigio de un país. Idea corta, pobre y me- diatizada, en la que por desgracia vamos todos aludidos.

Y es que va siendo ya hora de que se empiece a atender y a poner en su lugar la idea de lo que la misión de los cine- clubs significa. Las dificultades «morales» que obliga a salvar la puesta en mar- cha de un círculo de este tipo, rayan en lo peregrino. Todo cuanto en ellos se inten- ta proyectar es mirado con prevención en ciertos medios; considerado pecaminoso, dañino y perverso. Citaremos, en primer



poesía

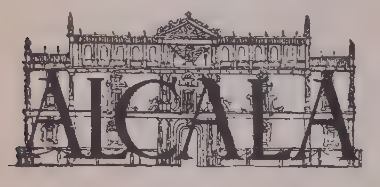
LAS ROSAS DESVELADAS

Os desveláis las rosas, cuando brillan
agridulces los gajos del ocaso
que anaranjan la tarde ya vencida.
Caídos entre ramas, inmensamente brazos
de luz en carne viva, nos duele la mirada
llena de niños tiernos y flores deslucidas.
—¡Ay, que viene el fantasma!—gritan las luces rojas
de púberes deseos.
Y el viento—gasa inmensa, crinolina de plumas—
alza su cuerpo fofo, que hierve de saetas
de las hojas aún verdes, violentamente flechas
arrancadas al sueño vegetal de los dioses.
—¿Llegas al cielo, viento?—pregunta el niño lánguido,
cuyo corazón tierno es, apenas nacido,
un miosotis de espuma.
—El viento todo es vientre, todo bocas y manos;
sin cabezas, sin ojos, sin pies: un gargantúa
de la olla del mundo—suspiramos.
Y sobre la tormenta, las rosas desveladas.
—¿Así será la vida del alma en la otra vida?
Las rosas desveladas de su sueño de invierno.
—Bajad, lluvias piadosas. Dormid, dormid, las rosas.
Su color se amortigüe, su aroma se levante
y vuele al otro cielo.
—¿Dónde se van las rosas, abuela, en el invierno?—
preguntaba la niña que encarceló al otoño.
—No se van: son silencio, sinceridad del tiempo
desnudo de palabras y muerto en su verdad.

EXTINCION

La palabra, la brasa,
rodeada
de violines agudos de silencio.
Lo que era nombre y sangre se movía
en la niebla girando como un faro,
sin cambiar de sitio,
suavemente encendido, y traspasando
los espacios silentes, casi opacos.
Sonaba el gris, el verde, el rosa frío.
Todo el mundo—la concha—
era un sueño, un perdido
sueño de madrugada,
sobre la cama cálida de carne
rumorosa y suave, como un nido.
Sin viento. Las palabras
no se van, no pueden irse,
quedan sueltas, clavadas, como estrellas
entre colores pálidos del alba.
La indecisión—la Parca—cabecea
y despierta y se adueña de la aurora.
Ya noche, nada más que suave noche,
donde nada sucede. Se diluye
la brasa roja en los colores pálidos
como un dulce sollozo contenido.

EUGENIO FRUTOS



REVISTA UNIVERSITARIA ESPAÑOLA
PUBLICACION QUINCENAL
16 páginas y suplemento

de Economía, Derecho, Política, Artes y Letras, etc.

●

Precio: número suelto... 3 ptas.
Suscripción trimestral... 15 »
Suscripción anual...... 50 »

Redacción y Administración: Alcalá, 44 - MADRID

VERDAD Y PICARDIA

(Viene de la página anterior)

lugar, cierta publicación de Pamplona que, tras una proyección en aquella ciudad del documental *Rodin*, se salió diciendo que «se resaltaba mediante juegos de luces la lubricidad de las estatuas desnudas». Y la argucia de los directivos de un cineclub de provincias que para conseguir que fuera autorizada una proyección de *Un chien andalou*, hubieron de explicar a «la superioridad» que se trataba de un documental sobre la especie canina.

El problema es, simplemente, de comprensión. Valga una anécdota sucedida recientemente en Valencia: se pretendía proyectar el documental de Emmer *Il paradiso perduto*. Los directivos del cineculb hubieron de solicitar el oportuno permiso. Pero aquello de «il paradiso perduto» sonaba mal...; sin duda, se trataba de algo rayano en lo pornográfico... Los esforzados cineclubistas hubieron de dar explicaciones. Se trataba de una película sobre un cuadro del Bosco, un documental... El señor censor hizo memoria y, por fin, respondió:

—¡Ah, sí! ¡San Juan Bosco!

Y de este modo la película quedó autorizada.

Ante todo esto no hay más remedio que insistir en una Federación que oriente las cosas como es menester. Pero una Federación inteligente, elástica, que no caiga en manos de los clásicos pescadores de río revuelto (cosa que pudiera suceder), para que, sí, nadie se pase de la raya..., pero sabiendo dónde está esa raya.

EL PAJARO DE PAJA

Desde algún tiempo viene hablándose de la Carta Circular de la Poesía, que también nosotros recibimos. La *gobiernan*, dirigen y editan, con actitud entre vanguardista y burguesa, Gabino Alejandro Carriedo, Federico Muelas y Angel Crespo. Antes de entrar en conversación con ellos, que de eso se trata, vamos a permitirnos un reparo—a la carta—: *Sobra algún que otro ripio*. Y más que eso, que siempre los ha habido, *sobra amplitud de corazón, de criterio*. Una revista, al fin y al cabo minoritaria, como «*El Pájaro*», debe ser muy exigente, muy intransigente, muy inaccesible... Para no serlo ya tenemos, circulando por la calle, muchos ejemplos ambiguos y neutros, dignos de ser imitados. Y hecha esta observación que nos dicta la amistad, vamos con las preguntas.

QUE SE PROPONE «EL PAJARO»

Es Gabino Alejandro Carriedo, como más impulsivo, el primero que nos contesta:

—Con *El Pájaro de Paja*—dice—nos proponemos la desaparición de los mitos poéticos de la postguerra. La poesía es una cosa muy seria que ha sido harto manoseada, unas veces en broma, otras con irresponsable ligereza. Se venía haciendo necesaria una depuración y esclarecimento que muy pocos poetas actuales se han atrevido a realizar en su propia obra.

—Desaparición de mitos de postguerra y creación de mitos propios—interviene Muelas, con irónica sonrisa. Y añade—: Yo tengo la intención de preparar una antología, más bien muestrario, no sólo de poemas, sino de fragmentos poéticos dignos de ser tenidos en cuenta de manera exclusiva. A veces la selección comprende sólo una palabra.

—Y no es que nosotros—mete baza, a su vez, Crespo—pretendamos hacer escuela ni medrar personalmente a costa de *El Pájaro*. De lo que sí estamos seguros es de tener la suficiente capacidad de discernimiento para saber lo que es auténtico y lo que es falso.

—La buena poesía, como la santidad, se descubre hasta por el olfato—insiste Muelas.

Y prosigue Carriedo:

—Intentamos agrupar en nuestras cartas circulares a todos los poetas que ponen en nuestras manos buenos poemas, dignos de tal nombre, o una evidente *promesa de redimirse*, como recientemente ha escrito Fernández Molina, director de una de las revistas que nos apoyan.

> *Una revista que se regala*
> 300 lectores en todo el mundo

ANTOLOGIA DE COLABORADORES

Sobre otros varios aspectos de la publicación que dirigen, hemos preguntado a Muelas, Crespo, Carriedo, y así hem[os] podido enterarnos de que, sin apoyo [de] ninguna clase, *El Pájaro de Paja* se edi[ta] y distribuye gratuitamente entre 800 le[c]tores de todo el mundo; de que se han r[e]cibido numerosas adhesiones y muestr[as] de simpatía, entre las que cuentan pre[s]tigiosas figuras de las Letras y las Arte[s]; de que se ha producido cierto resquem[or] en determinados grupos «prepondera[n]tes»; de que ha sido, como consecue[n]cia, criticada y combatida, y, tambié[n] de que poetas muy jóvenes han publica[do] en ella pequeñas porciones de su aún i[n]segura, pero ya prometedora obra. Sob[re] este último extremo, Muelas nos aclar[a]:

—Ofrecía un espectáculo lamentab[le] de desamparo la joven poesía desamp[a]rada—precisamente la mejor—. Nuest[ro] *pájaro* busca sus aleros.

—Saleros, soleras—insiste Carriedo, f[iel] a su «manía» de asonancias y consona[n]cias verbales.

—Los que de entre ellos colaboran c[on] nosotros—es ahora Crespo quien habla—[...] cuentan con nuestra adhesión unánim[e] ya que les consideramos fuera de la bar[a]hunda que ensordece el panorama p[oé]tico actual.

—Por otra parte—vuelve a la carga C[a]rriedo, y con estas palabras suyas por[ne]mos punto final a la conversación—, [en] fecha no lejana pretendemos dar a [la] publicidad una antología restringida [de] colaboradores de *El Pájaro*, que lleva[rá] por título «Cinco años de poesía esp[a]ñola».

M. C. C.



¿Estará en nuestras manos la nueva poesía?



Es cosa de saberlo

La sinestesia en la POESIA MODERNA

LOS EJEMPLOS DE GERARDO DIEGO, VICENTE ALEIXANDRE Y ANTONIO DE ZUBIAURRE

por José María Olona

De la "Poesía ideal" a la "Poesía sensitiva" hay todo un proceso de matices intermedios, más complejo, seguramente, que la mera distinción psicológica entre "sensación" e "idea".

Queda ahora al margen la eterna cuestión de la Poesía ideológica y de "la otra". Lo efectivo es que todo arte poético usa de sentimientos, por tanto, de "sensaciones". Sin sensación, podemos decir, no hay Poesía, aunque la sensación no lo sea todo en ella. Por otra parte, la Poesía será siempre rodeo, giro, circunloquio. O, de otra forma, "estrofa", "tropo"... Esta vuelta, este rodeo, se expresa en lo sensitivo ni más ni menos que por una superposición de sensaciones. Esto, en fin, es la sinestesia. En ella, la sensación percibida responde al estímulo aplicado en principio a "zona" distinta del aparato sensorial. En su virtud existen músicas "grises", pensamientos "transparentes", horas "dulces", trances "amargos", palabras "agrias", colores "fragantes", melodías "rojas, azules, violadas, amarillas"... Se aprecia, poéticamente, un nacimiento "jugoso" de la luz, un "negro" discurrir del tiempo, un "sordo" crecer de la sangre. Y una "sonora soledad" como lo fuera en San Juan de la Cruz, y toda esa serie de brillantísimas sensaciones superpuestas, entrecruzadas, aunadas, que hacen el tesoro sensitivo de nuestra Poesía clásica. Y la romántica, cuya esencia se cifra fundamentalmente en el predomonio de la sensibilidad, llega al desbordamiento en ésta clase de fenómeno poético. Sin sinestesia, en efecto, no hay poesía, pero mucho menos hay "poesía romántica". Sería trabajo interminable, de inmensa amplitud, reunir una antología de la sinestesia en la literatura actual. Nosotros nos limitaríamos, para un propósito de extensión reducida, al repaso de la poesía española de nuestro tiempo. Y hallaríamos en ella, compendiado de una manera riquísima, el tesoro sensible de toda la poesía anterior.

Dando el valor de síntesis, el único que puede tener a este breve ensayo, recurriríamos necesariamente a la cita de un gran ingenio actual, fundido de los más variados elementos poéticos castellanos: Gerardo Diego.

Las experiencias de este poeta, con todos sus gratos y renovadores tanteos líricos, en especial el "creacionismo", ventilaron en forma extraordinariamente beneficiosa el ambiente poético nacional.

Tratándose de un autor de sensibilidad superdotada, apto él mismo para Artes diversas, su poesía se cierne repetidamente a través del caleidoscopio sinestésico. En él hallamos singularmente enlazadas, requiriéndose unas a las otras, las sensaciones táctiles, olfativas y auditivas, en imágenes de una belleza y complejidad encantadora. No escasean tampoco las formas sinestésicas con elementos ópticos, pero éste nos parece en Gerardo Diego de menor importancia. En su hermoso soneto a Schuman habla de "tocar" y "oler", como acciones simultáneas y en cierto modo idénticas. Otros ejemplo bellísimo es el siguiente:

«Tú sabes dónde yerra un son de rosa».

Así dice en su poema a Debussy. La rosa ha tenido para todos los poetas hasta Gerardo Diego una belleza que entraba por los ojos, por el olfato, y aún por el tacto (la suavidad de los pétalos). Pero aquí se percibe algo nuevo y sorprendente. La rosa tiene un son (suena, es sensación auditiva). Y ese son habrá de ser delicado, leve, fragante.

Veamos, a propósito de la fragancia, otro ejemplo magnífico en la poesía de Vicente Aleixandre:

> Oh maravilla lúcida de estrechar en los [brazos
> un desnudo fragante, ceñido de los bos- [ques».

Es curioso. La fragante desnudez sentida por el poeta puede ser, en un modo, imagen directa, sin sinestesia aparente. Pero, percíbase que la valoración usual de la palabra desnudo (sustantivo) tiene un valor fundamentalmente óptico en castellano. Se dice "un desnudo" y se ve un cuadro, una escultura, un cuerpo sin ropas. Y a esta visión se adjetiva la fragencia. He aquí la sinestasia. Y todavía más: El poeta percibe esto "estrechando entre sus brazos", o sea táctilmente también. Lo óptico lo corrobora aún el epiteto "lúcida" aplicado a "maravilla". Esta es a mi juicio una hermosa muestra de la florida sinestesia alexandrina. Sus citas serían interminables.

Veamos ahora, como final, y en un alto grado también de inspiración poética, un intersante ejemplo de sinestesía de sensaciones olfativas y auditivas, por un poeta de la última generación. Antonio de Zubiaurre en uno de sus sonetos al caballo, la voz del caballista expresa la perfección por el hermoso bruto, del sonido de la voz lejana del amanecer:

> «Abríanse redondos los ollares
> oliendo sobre el alba, sobre el trigo,
> la sangre familiar fresca y sonora.
>
> Un *eco* de armonías *azahares*
> iba colmando con el *son* amigo
> el vacío *fragante* de la aurora».

Los recursos de la sinestesia son infinitos. Pero la sinestesia, más que un recurso es una necesidad, una solución del genio poético, que junta, funde, relaciona todo en las fibras últimas del alma.

NIEBLA DE LO INEFABLE (1)

por Ramón de Garciasol.

¿Voy a morir, Señor, o estoy naciendo?
Aquí mi cuerpo, y en el Guadarrama
la cabeza por siempre en el regazo
donde mi sangre espera ser plantada.

En lo alto el azul, niño y reciente,
pensado y hecho sin decir palabra,
dejando ver el fondo de los cielos,
devolviendo el sentido a la mirada.

Las invisibles manos de aquel viento
estremecían el pinar en arpa
y elevaban al gozo un rumor cálido
de mar cantando a Dios arrodillada.

Respiraba la tierra su perfume
de eternidad, sembrando la garganta
de pájaros,, semillas y luceros,
soplo sobre la sangre en vivas ascuas.

Las mariposas iban a su oficio
de despertar la flor ensimismada
que se olvida de dar su aroma al día
alterando el color de la mañana.

¿Era en mi corazón, o entre las piedras
de la Sierra solemne donde un agua
en dulce algarabía de jilgueros,
desanunando miedos, liberaba

al preso que el dolor y el miedo hicieran?
Y era la paz sobre la carne en alba
sensación apreciable a los sentidos
exentos de pesares y nostalgias.

La creación pasaba tras la frente
con un ritmo solar que consolaba,
y el cuerpo sin el límite en que sufre
volvió al origen donde está su patria.

Arcángeles bordaban el silencio,
cuidando bajo el cráneo de la llama
que eleva al hombre sobre el hombre, y le hace
apto para entender la voz que habla

divinamente justa y sin enmienda
en las cosas que nunca dicen nada
al pasar animal y desatento,
ciego para mirar y ver la gracia.

En mí crecía el orden, y eran uno
conmigo árboles, flores y montañas,
y yo era espacio y tiempo sin orillas
traspasado de mundos que cantaban.

Y era verdad sin nieblas el momento
donde llegó mi vida a ser más alta,
con un sabor de hombría en las raíces
y un pregusto de Dios entre las ramas.

Tengo algo más que yo desde aquel día.
Mi corazón antiguo es una zarza
encendida de amor, una bandera
sobre las altas torres de mi alma.

Río de luz parado y de rodillas
me siento florecer en las entrañas
desde que nací en ti, mujer, Mariuca,
en la cumbre del claro Guadarrama.

(1) Poema que ha merecido la cuarta mención en nuestro concurso de poesía «INDICE-1951».

EL TEATRO DE MARIONETAS EN ITALIA

Vida y tradición de ORLANDO

Estos días, los periódicos han dado la noticia de que el famoso teatro italiano de marionetas de "Podrecca" regresaba a Italia después de varios años de excursión por el extranjero. El acontecimiento ha sido registrado con alegría por casi toda la prensa, porque en Italia el teatro en general, y concretamente el teatro de marionetas, es algo íntimo y popular hasta el tuétano. No es ya que cada italiano sea un poeta nato o un "comediante" o un "tragediante", sino que el pueblo como tal guarda intactas las esencias fundamentales de ese sentimiento nítidamente dramático que en Roma dió vida la "atelana" y el "mimo" primitivos, suscitó a Plauto y a Terencio y suscita hoy a Pirandello o a Benedetti.

No es indiferente para el porvenir del teatro que al pueblo le gusten o no las marionetas. En España apenas ha sido posible, con subvenciones y la tenacidad casi heroica de "Talio", sostener un teatrillo de marionetas. En Italia, el pueblo no se cansa de asistir a las prolongadas funciones y toma parte en ellas.

Y ved ¡qué diferencia! En este bello artículo se relatan algunas incidencias de un teatro de marionetas que esperamos tengan para el lector algún interés.



De una edición del «Orlando Innamorato» Venecia, 1521



La tradición de la antigua caballería, la que vivía en el alma del pueblo y que inspiraba la fantasía de los poetas, no ha muerto aún en Italia. En el fondo de algún remoto teatrillo de marionetas todavía existen Orlando y Angélica, Rinaldo y Carlomagno, frente a públicos todavía fieles y enriqueciéndose noche a noche con nuevas e insospechadas aventuras...

En Sicilia, la ópera de los muñecos es una institución rica, variada, fecunda y divertida. Hay una especie de poeta medieval, de cantor de epopeyas que adopta personajes de madera para ilustrar sus fábulas.

He conocido uno que surgía de una aldea no lejana de Catania; un teatrillo con todas las reglas, con palcos y cazuela, todo ordenado y con orquesta en la platea. El Alcalde había solicitado al titiritero un espectáculo especial para mí, de gala, de combates de héroes y castillos encantados. Poco faltó para que el director no se diese por ofendido por el indiscreto pedido.

—Hoy hacemos la infancia de Orlando. No pueden ocurrir combates, porque es imposible alterar la verdad de la leyenda, cualesquiera sea el personaje que me hace el honor de asistir a la representación.

Desde ese momento comencé a respetar al titiritero, que tenía un tan cumplido respeto por su propia obra, y que creía plenamente en la «verdad de la leyenda».

Fuí a verlo. Vivía en un caserón entre las quintas y me recibió como un mago recibe al caballero errante, que va a pedirle el horóscopo infalible. En su respuesta intercalaba locuciones caballerescas, invocaba fuentes irrebatibles y hacía ya perdidas profesiones de fe.

—Siento—me dijo—no poder presentar a vuestra señoría, que me honra con su presencia, otro episodio que el de la infancia de Orlando; pero por más buena intención que ponga no puedo hacer crecer al niño de pronto. Usted comprenderá. Hay leyes absolutas que mi honestidad no me consiente infringir.

—*¿Y cuántas funciones da del mismo episodio?*

Mi interlocutor pareció no haber entendido la pregunta.

¿Funciones? No hay funciones repetidas. Sólo existe un ciclo, un ciclo completo, que prosigue cada noche. Su iniciación es el punto preciso a donde hemos llegado la noche anterior. Y así continuamos.

—*¿Y cuántos recitales comprende el ciclo completo?*

—Alrededor de cuatrocientos. Generalmente represento las figuras reales de Francia en todo un año.

—*¿Sin repetir nunca?*

—Sería imposible hacerlo. El público es siempre el mismo, y si recordara algunos pasajes protestaría ruidosamente. Mi público tiene una memoria excelente; recuerda todos los detalles, todos los episodios, y puedo garantizarle, a Dios gracias, su afectuosa inteligencia.

—*Entonces, ¿tenéis un texto escrito?*

El hombre sonrió con indulgencia por mi ingenuidad y se golpeó con la mano la frente, diciendo:

—Todo está aquí.

Pero vi ensombrecerse su rostro repentinamente; el espectáculo estaba por comenzar. Quise quedarme a ver la función de los muñecos de las quintas, y pude advertir así la extraordinaria participación del titiritero en el espectáculo. No se movía de su lugar. Sus alumnos tomaban las marionetas de los cordones y las hacían entrar en escena, tirando oportunamente de los hilos y haciéndolos expresar sus gestos de acuerdo con las indicaciones de la batuta del director, porque el texto, con las más variadas entonaciones de voz, era recitado por un solo hombre, el titiritero. A tal punto vivía la acción, que la máscara de su rostro expresaba todos los sentimientos que traducían sus palabras.

Helo allí, las cejas juntas, los ojos entrecerrados con fiereza, los dientes chirriantes, decir con la voz de Merlín:

«¿Quién osa arrebatar al infalible Merlín su ciencia, que nadie podrá igualar jamás?»

Y su mano golpea en el aire amenazante.

De inmediato, el fantoche que está en secena y representa al mago Merlín hace con las manos un gesto análogo, porque los alumnos no pierden de vista las señales que les hace su maestro.

Debe responder Orlando niño, y el



Del «Orlando Innamorato», editado en Milán en 1539

hombretón transforma su voz, haciéndola temblorosa e infantil, diciendo:

«Yo soy un pobrecito niño...»

Jóvenes y viejos, mujeres y hombres, todos los personajes pasan por la voz multiforme del intérprete, él que, sin el auxilio de ningún esquema, sin libros, sin copias, improvisa noche a noche el episodio necesario al desarrollo del acontecimiento caballeresco, que tanto apasiona al público...

La música sólo interviene en dos ocasiones; durante un combate (música heroica y fragosa) y cuando un personaje medita con la mano apoyada en la frente. La voz calla y se oye el dulce lamento de un violín desde el interior, que significa reflexión. Cuando se considera que ha durado lo suficiente, el público interviene, con exclamaciones perentorias:

—Basta de reflexiones. Adelante.

Y el hombre saca su mano de la frente y comienza la acción.

El depósito de un teatro de este tipo es una especie de arsenal de vicios y de virtudes, de héroes y de monstruos, de doncellas y de reyes, de magos y de traidores. Cada personaje tiene tres cabezas.

—El público—me explica el director—se acostumbra a un personaje. Lo reconoce porque tiene la cota de oro y la malla verde. Pero a medida que transcurre el tiempo hay que reflejar el paso de los años. Aparece la nueva cabeza, cubierta de barba, en vez de lampiña. El traje no cambia, pero el aspecto ya no es el mismo. Esta última cabeza significa que el hombre ha envejecido, razón por la cual debe mostrar barba blanca.

—*¿Y éste, por qué tiene sólo dos cabezas?*

—Porque éste es un personaje que va al Infierno cuando aún es joven, antes que haya tenido tiempo de encanecer.

Admiro ese ejército pendiente y acorazado, y comprendo que mi hombre siente por cada uno de ellos una paternal simpatía. Los conoce y sabe cuáles son los caracteres y defectos de cada uno.

—Usted comprenderá. Los he fabricado uno por uno con mis propias manos. Este es Brandimarte, un poco áspero, pero generoso y audaz. Sansonetto tiene muy buenas cualidades, pero peca por curioso. Pagurone es fuerte, pero avaro.

Al oír en boca del titiritero nombres que la leyenda no había consagrado, me asombro y le pido explicaciones:

—Con el correr de los años—me dice muy serio—la leyenda se ha enriquecido. Ahora conocemos cosas que en la Edad Media se ignoraban. Perdón... Milón de Anglante, es tu turno.

Creo que se refiere a un marioneta, en cambio veo llegar a un jovencito.

—Es mi hijo—explica el titiritero.

Sus hijos, que son muchos, tienen todos nombres de este estilo: Milone, Rinaldo, Medoro, Buoso. La vida de esta gente, desde siglos, de generación en generación embebida en sus romances caballerescos. Su casa debe estar habitada por las sombras agrandadas de aquellos héroes. Argumento de sus conversaciones (como de las nuestras pueden serlo la monarquía belga o las revoluciones chinas) es siempre la historia rica e inagotable de las vicisitudes ocurridas en la corte de Carlomagno.

—*Entonces—le pregunté—vos debéis permanecer un año en este mismo país...*

—¿Y cómo quería, señor mío, que yo cometiera una acción tan reprobable, plantando la legítima curiosidad de mis oyentes? Una noche enfermé. Sin embargo, me hice conducir por mis hijos en este sillón y, como no podía hablar, les adelantaba las palabras que debían pronunciar. Tal vez la poca práctica, o la escasa variación en el tono o la poca convicción, que no lograba inculcar los acentos dramáticos suficientes, lo cierto es que el público de aquella noche los despidió con una silbatina. Eso constituyó para mí el remedio. Me hicieron llorar de emoción y alegría tanto, que con las lágrimos se fueron los humores nocivos, y la noche siguiente Orlando recuperaba su verdadera voz, es decir, la mía.

Aquella noche, escuchando las proezas ingenuas, pero interesantes, que se representaban en escena comprendí íntegramente la tradición de Orlando y el poder de una fe sincera.

teatro

HISTORIA de mis TEATROS de CAMARA

Por JUAN GUERRERO ZAMORA

«Sonrisa de Gioconda», «El tiempo es un sueño», «El zoo de cristal»

Cuando, en octubre de 1950, llegué a Madrid, de vuelta de mi gira con "La Carátula", traía veinte duros en la cartera y ningún horizonte. Entre las pérdidas y la clase de vida que el teatro me obligó a llevar, en un año me había gastado ciento cincuenta mil pesetas. Y si llegué a Madrid tan pronto, se debió a que un amigo nos trajo, a Gordón y a mí, en un automóvil del Ayuntamiento de Burgos. Gavilán hubo de quedarse a la sombra de la Cartuja por unos días más. Cuanto dinero encontró lo empleó en facturar a los componentes de la compañía y, el último residuo, en pagarnos el hotel a entrambos desvalidos directores. Así llegué.

"EL CANDIL"

Pero como siempre he sido un tanto cabezón, fundé otro teatro: "El Candil". Conrado Blanco me cedió generosamente el Lara por una cantidad ínfima que, alguna vez, hasta me perdonó. Nombré un Consejo de Honor numeroso, el cual tenía por única misión figurar en los programas, cosa a la que se prestó y yo le agradecí. Hice abonos con pago adelantado, y, gracias a este ingreso, pues yo no tenía capital alguno, pude levan-tar el primer telón.

Representamos entonces SONRISA DE GIOCONDA, de Aldous Huxley. La obra, por su baja calidad, por la desgraciada traducción de María Luisa Muñoz, por la burda interpretación de Vicente Soler en el protagonista, por la mediocridad del conjunto, y porque Alfonso Sastre—en parte por la falta de tiempo, escasez monetaria y demás agobios, en parte por la falta de atención que prestó a su tarea—la dirigió mal desde todos los puntos de vista, fracasó. De cuyo fracaso, yo—"mea culpa"—fuí la primera causa, por no haber corregido personalmente la traducción—donde, en momentos dramáticos, y por ejemplo, se habla-bla de "guateques" y de "gatos con alas"—, aunque sí le recomendé a Sastre que lo hiciera, por no haber inspeccionado los ensayos y por haberla elegido. Debo hacer constar que la protagonista femenina, Mayra O'Wissiedo, demostró sus magníficas cualidades de actriz, luchando contra todo, ganándose una ovación y evitando el pateo. A ella y sólo a ella debimos que aquella noche tuviera



(Continúa en la pág. siguiente)

...ne de la página anterior

...go grato. Fué un caso aquél de obra ...lvada gracias al esfuerzo y a las cali...des de una actriz.

Representamos más tarde EL TIEMPO ...S UN SUEÑO, de Lenormand, bien ...aducida por Carlos J. Costas y Sastre. ...a interpretaron—bien—Mayra O'Wis...edo—que estuvo magnífica nuevamen...—, Valeriano Andrés, María del Pilar ...rnesto, Emilio Alisedo y Eloísa Cuesta. ...bocetó el decorado A. Antonio Mingote ...lo realizó Redondela. La dirigí yo. El ...sultado fué satisfactorio. Realicé en ...quel montaje un alarde plástico con las ...ces. Jugué casi constantemente con ...oyectores rojos y azules (aquéllos, co...o resplandor de la gran chimenea de ...snes; éstos, para noches de luna); ex...resé los frecuentes nublados, las pasaje...s nieblas que la obra marca con pro...ctores verdes (y con la batería provis...s de talcos verdes); apuré los atarde...res sangrientos con los últimos rayos ...sol que, rasgando la niebla parda que ...bría la escena, venían a fijarse en una ...lumna de mármol blanco coronada con ...n jarrón de flores; utilicé, por último, ...efecto misterioso de los candelabros. ...os muebles eran únicamente: dos sillo...es—a la izquierda del espectador—de ...lto respaldar; otro—junto a la chime...ea—macizo y bajo; la citada columna ...veces, con un florero; a veces, con un ...ndelabro—y una consola con otro can...elabro de cinco brazos. En resumidas ...uentas: que todo estuvo en consonancia ...on el carácter de la obra, la cual fué ...resentada por mí como la pieza de mu...zo—no de interés actual, ¡ah críticos!— ...ue era. Esto supo verlo certeramente ...duardo Haro Tecglen, quien, en un ar...culo en "Informaciones", elogió mi ...abajo, y el de todos, sin reservas.

Por último, monté EL ZOO DE CRIS...AL, de Tenneesse Williams, con Asun...ión Sancho, Carmen Vázquez Vigo, Ra...nón Navarro—que ya la habían inter...retado con nosotros en "La Carátula"— ...Adolfo Marsillach—que la protagonizó ...on el Teatro de Cámara de Barcelona—. ...ué precisamente la interpretación lo que ...esultó perfecto en este montaje, especial...nente por parte de Asunción Sancho y ...larsillach. En cuanto al decorado, abo...etado por mí con la ayuda de Mingote, ...ué realizado por mi secretario de admi...istración: José Atencia—persona que va...a por su trabajo más que su peso en ...ro—y por mí mismo. Era un decorado ...base de empapelados y convencional...nente abierto para dejar visible la silue...a de los rascacielos. Días enteros nos ...asamos los dos recortando y empapelan...lo. Y mucho nos ayudó el jefe de ma...uinaria de Lara para montarlo. La re...resentación resultó un gran éxito. La ...rítica, prohibida por la antigua orden de ...a Dirección Genera lde Teatro—orden ...bsurda, que tan pronto se aplicaba co...no se dejaba de aplicar—, no pudo decir ...ni palabra. Lo sentí. Y con esto acabó ..."El Candil", de cuyas tres funciones, si ...ien cubrí gastos, no gané—hablo en el ...specto económico—nada.

...FIN

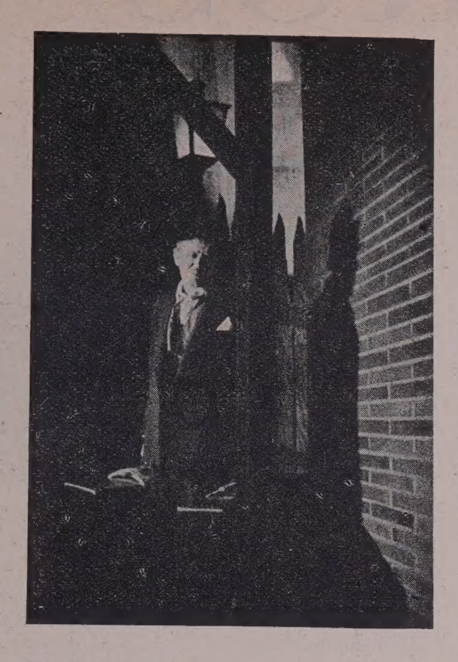
Voy a terminar. Desde entonces—tem...porada 1950-51—no he vuelto a las ta...blas. Pero volveré. Por ahora me conten...o con teorizar: he sido durante un año ...olaborador quincenal sobre teatro en "La ...Voz de España", de San Sebastián; he ...publicado y publico numerosos artículos ...n otras revistas; actualmente adapto ...ara Radio Madrid obras de alto nivel ...xtranjeras y nacionales. Teorizar resul...a menos amargo que actuar. Porque el ...irector de escena español es para casi ...odos poco menos que un intruso. Ha de ...uchar contra todo lo imaginable y lo in...maginable: por los permisos, por las cen...uras, con los empresarios y, principal...nente, contra los actores, esos actores ...ue—salvo los jóvenes o de espíritu jo...en—esgrimirán siempre su podrida ex...eriencia contra todo intento innovador, ...ducirán como normas adorables en el ...nejor caso a los Quintero, lo supedita...án todo a su "divismo"—a su vanidad, ...al tamaño de sus letras—y hablarán ...asta que se mueran un lenguaje que los ...ue pensamos la cultura, la formación es...iritual y artística como indispensables ...ara el director de escena no podremos ...ntender nunca. En todas las partes del ...undo los esfuerzos del director redundan ...ara la gloria del actor; pero, en Espa...a, esto es tan absoluto que, necesaria...nente, quien todo lo ha gastado con un ...ropósito noble, al ver caer el telón sien...e una tristeza desoladora, porque se sien...—si hubo éxito—ignorado por com...leto y—si hubo fracaso—culpado exclu...ivamente. No hablo sólo de mí; hablo de todos. Y ya lo sabéis, jóvenes españoles de corazón inquieto: Os dirán que Parellada fué un gran autor cómico, que Benavente es insuperable y que Manolo González fué un gran director mundial; que un actor no debe ponerse de espaldas ni actuar con baja luz; que la categoría de las obras la demuestra el éxito público; que el primer actor es siempre el mejor director; que lo que hay que buscar es el negocio, porque el teatro es ante todo negocio, y otras mil cosas por el estilo. Cuando así os hablen, expulsadlos de vuestra vista con el látigo, porque intentan corromperos con sus mentiras. Ah, y os repetirán hasta vuestra exasperación: "Es usted muy joven, ya se calmará." Traducid eso por: "Cuando me calme, estaré podrido, como ellos." Poco he hecho, mi carrera teatral apenas ha traspuesto su prólogo, pero he aprendido lo suficiente para aconsejaros con verdad. Sed injustos si es preciso, porque la revolución ha de tener siempre un margen de injusticia. Algo quedará construido. Y que os sirva de consuelo saber que, por mucho que dificulten vuestros pasos los enemigos que os busquéis por ser puros, al fin siempre resplandece la verdad y no hay talento que no se imponga.

Y basta. Mucho revuelo han levantado estas prematuras memorias. En contra y en pro. Sólo tengo que decir que, aunque por ello se me busquen complejos de enemistad, yo seguiré lanzando a los vientos, siempre, verdades como puños. Sin rencores particulares, puedo asegurarlo; con un amor, en cambio, infinito por el arte y con una consciencia absoluta de mi deber.

J. G. Z.

CON JOSE TAMAYO

"MUERTE DE UN VIAJANTE"



La luz es más fundamental que la decoración y el vestuario

> *«Creo que el director debe montar sólo aquellas obras que vayan con su estilo. Las demás debe rechazarlas, pues de ninguna manera debe tocarlas por su cuenta ni tratar de enmendarlas.»*

Teatro de la Comedia, de Madrid. La Compañía Lope de Vega acaba de representar *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller, después de una campaña cuajada de éxitos por América. Se respira ambiente joven, y esto ya es mucho. Se ve entusiasmo, novedad, arte, y esto es demasiado teniendo en cuenta cómo están de salud nuestros teatros. La obra ha sido montada con absoluto esmero y un buen gusto excepcional. Una decoración impresionante, de Burmann. Una luminotecnia a base de proyectores, matizada y al servicio siempre de la tragedia, para subrayar sus momentos, sus primeros planos, para destacar y ayudar su emoción. Un órgano cuya melodía es algo obsesivo y admirable por su pureza. Un conjunto de actores armonizado y, salvo Hurtado—sólo pasable—, magnífico. Carlos Lemos, eminente. Josefina Díaz, dulce, tristemente dulce. No es nuestro propósito ofrecer ninguna crítica, por la simple razón de que no hay qué criticar. Puestos a hilar excesivamente fino, acaso halláramos algunos detalles no aprovechados o algún leve reparo, pero hilar así sería injusto...

¡Cuidado!. Afirmamos pedantemente que estamos muy al corriente de cuantas renovaciones han ocurrido en el mundo en el campo de la escena y que, por consiguiente, esta presentación ofrecida por la Compañía Lope de Vega no nos aturde ni nos deja con la boca abierta. Pero si echamos las campanas al vuelo—y hemos esperado al final para echarlas—es porque estamos en España, el país de la más envidiable tradición teatral y del presente escénico más lamentable. Si echamos las campanas al vuelo es porque estamos aquí, donde el estreno de *Muerte de un viajante* es una lección de arte y de moral a los mil y un empresarios que opinan que el público sólo quiere estiércol y no perlas. Hemos dicho que no hay nada que criticar. Y no lo hay porque todo es para bien.

Nos entrevistamos con José Tamayo, el director de esta compañía:

—¿Conoce usted el montaje que de esta obra se hizo en los Estados Unidos?

—No. Llegué a Nueva York cuando la obra había sido ya retirada del cartel.

—¿Tenía usted fe comercial en la obra?

—Mucha. Aunque debo decir que el público, acaso atraído por lo distinto, ha respondido mucho mejor de como debía.

—Hábleme de sus *luces*.

—No hay nada que decir. Sólo que la batería y las *diablas*, los procedimientos habituales de iluminación en España, me parecen un desastre. No es lógico que la luz venga de los pies. Por eso, no emplearé nunca esos procedimientos y me he traído de Norteamérica un equipo de luces que he completado con una serie de proyectores que me han hecho aquí especialmente. Tengo montados unos cuarenta proyectores dentro del escenario y los manejo por un control perfecto y facilísimo. Este modo de iluminar es corriente en todos los países del mundo. En España estamos anticuados en lo que respecta a luces medio siglo, sin tener en cuenta que la luz es más fundamental que la decoración y que el vestuario. Yo, por lo menos, así lo creo, y empleo la luz como subrayado y expresión del drama, para lograr planos cinematográficos y en consonancia siempre con la decoración, o viceversa. Por cierto que ningún crítico ha señalado que si nosotros no levantamos el telón hasta el final es para no romper la ilusión, para no encender la batería y no desvirtuar el ambiente de la escena, para no enseñarle al público hasta el final lo falso del teatro, para que el público no vea en los actores sus amigos o sus enemigos, sino los personajes de la obra.

> *En Norteamérica, ser actor exige un aprendizaje universitario.*

—Puesto que ya nos ha dicho lo que opina sobre la situación de nuestros teatros, ¿quiere decirme si cree que nuestros Conservatorios de Declamación, tal y como funcionan, tienen razón de existir?

—Es una vergüenza. En Norteamérica, ser actor exige un aprendizaje universitario. Aquí se sale actor de unas instituciones en manos de profesionales anticuados, que lo único que pueden hacer es «malear» lo joven.

—¿Cree usted que el director debe supeditar su estilo a la obra o supeditar la obra a su estilo?

—Creo que el director debe montar sólo aquellas obras que vayan con su estilo. Las demás debe rechazarlas, pues de ninguna manera debe tocarlas por su cuenta ni tratar de enmendarlas. Somos limitados, y, siendo así, es lógico que todo director encuentre obras que van a su personalidad, a sus ideas escénicas, y obras que no concuerdan con ellas. Debe abstenerse de estas obras, pues las montaría mal, si las respetara, o tendría que no respetarlas para montarlas bien.

—Naturalmente, un actor debe tener el mismo respeto a la obra.

—Naturalmente.

—¿Salva a los teatros nacionales en ese estado lamentable que coincidimos en imputar a los teatros españoles?

—Sí, totalmente.

—Pero si la obra es lo fundamental, el buen director deberá imprescindiblemente ser un buen seleccionador de dramas. Desde este punto de vista, conteste a mi anterior pregunta.

—No me he parado a pensar en ello.

—Ya. ¿Está dispuesto a estrenar a noveles?

—¿Por qué no? Aunque, claro, hay que estar muy seguro de que la obra de autor desconocido tendrá éxito para poder aventurarse a vencer todas las dificultades que supone revelar a alguien. Pero, desde luego, estoy absolutamente abierto a los noveles.

—¿Ha visto la obra de Buero Vallejo?

—No. Pero creo que Buero no tenía necesidad de coger un tema clásico.

—Se opone a utilizar los mitos?

—Sí.

—Para terminar: Proyectos.

—*F. B.*, de Suárez de Deza, y un auto sacramental. Luego nos iremos a Granada, para el Corpus. Después, al Norte.

—Por último. Ustedes han llevado en su repertorio *Otra vez el diablo*, de Casona, ¿verdad?

—Sí.

—¿Piensa ponerla en España?

—Eso quisiera.

—¿Quién se lo impide? ¿El autor?

—Dicen. Pero él a mí no me ha hecho ninguna indicación en ese sentido. Y debo manifestar que, en todo momento, hemos hallado en él amistad y orgullo de que España paseara su teatro por América.

LIBROS

ESPAÑOLES

❶ *LAS PRIMAS MULLER*

Eva: intelectual.
Francisca: sentimental.
Ninón: sensual.

LES COUSINES MULLER

En vísperas de salir a los escaparates la versión española de *Les Cousines Muller*, de Geneviève Gennari, creemos interesante anticipar unos breves datos sobre la novelista y su obra que mereció el «Premio Internacional de Primera Novela 1949», instituído por el editor J. Janés. Poco se sabe de ella en España todavía y, a la salida a luz de su libro, ya tendremos ocasión de ampliar nuestros conocimientos de su personalidad literaria. Digamos ahora sólo que se trata de una escritora joven, soltera y bonita. Ildefonso-Manuel Gil, de cuya novela *La moneda en el suelo* nos ocupamos en este mismo número, y también «Premio Internacional 1950», está llevando a cabo la traducción de *Les Cousines Muller*.

Les cousines fué publicada en 1949 por Editions de Flore, de París. Obtuvo el «Premio Janés» por tres votos de cinco. En su país había obtenido un gran éxito pocas veces alcanzado por una primera novela, mereciendo ser mencionada en los premios «Fémina» y «Renaudot».

Las primas Muller es la historia de tres jovencitas creada con gran profundidad psicológica y denso interés argumental. La crítica francesa la ha elogiado mucho. Del comentario de *Paru* (núm. 58) traducimos lo siguiente: «Así son estudiados tres aspectos de jovencitas, la cabeza, el corazón, la carne, con una notable finura que quizá no había sido jamás alcanzada en este dominio, que los hombres ignoran y las mujeres han olvidado. La novelista se muestra muy de veras novelista cuando, sobrepasando el problema que ella conoce, trata el de la mujer casada, decepcionada o triunfante.»

Podemos adelantar que las primas Muller que corresponden a esos aspectos referidos en el párrafo traducido son la intelectual Eva, la sentimental Francisca y la sensual Ninón. Tres magníficos personajes femeninos.

De la traducción de *Les cousines Muller* se ha encargado Ildefonso-Manuel Gil, también «Premio Internacional de Primera Novela (1950)».

M. G.

❷ *SALVADOR DALI*

El «hombre anuncio» y el «anti-Brunet».

Este breve estudio de Santos Torroella sobre la vida y obra de Dalí—publicado con motivo de su participación en la Bienal—no pretende, según declaración del propio autor, decirnos nada nuevo. Se trata, pues, de la clásica publicación oportunista, que en nuestro país muchas veces es inexistente o tardía, destinada a guiar los pasos del público en general e informarle someramente de las incidencias e incidentes producidos—en todos los terrenos—por Dalí y su pintura.

Digamos ante todo que esta misión queda a medias cumplida. El señor Santos Torroella nos narra detalladamente en seis de los siete capítulos de que consta el librito, la vida y andanzas del pintor catalán. Estos seis capítulos, que bien pueden haber sido escritos mediante simple consulta al libro de Dalí *Mi vida secreta*, son, sin embargo, totalmente parciales en la información. En efecto, una selección cuidadosa de acontecimientos ha hecho quedar sólo aquello que limpiamente puede ofrecerse a la sensibilidad delicada del público. Y así, la figura de Dalí resulta perfectamente admisible para la ética de nuestros días, hurtándose la descripción de muchas cosas que él mismo ha confesado y que ahora, sea por lo que sea, le interesa callar.

Creemos que el estudio científicamente más serio publicado hasta ahora sobre Dalí es el del doctor Oriol Anguera (al que el señor Santos Torroella ni siquiera cita a la hora de enumerar autores que se han preocupado seriamente de Dalí). Pues bien: ni uno solo de los aspectos de la obra daliniana enjuiciados en esta publicación coinciden en nada con la citada anteriormente. A todas luces hay en este libro un empeño evidente por dignificar la figura del pintor catalán, por limpiarla presentándonosla perfectamente a tono con su actual postura.

No es posible intentar decir ahora que Dalí no ha buscado la propaganda cuando se le puede considerar como ejemplar prototipo del «hombre anuncio» de nuestro siglo. Ni tomar en serio su palabrería, citada en la página 42, a propósito de su famoso método paranoico-crítico, que el mismo Dalí reconocía no saber qué era, para luego decir (página 60) que «ya hemos dicho antes, aunque sumariamente, en qué consistía el famoso método paranoico-crítico daliniano». No es posible, en fin, tomar en serio la vida de Dalí, como lo ha hecho el señor Santos Torroella, utilizando datos del propio Dalí. Sin duda alguna, la biografía del pintor catalán será en su día muy difícil de escribir a causa del confusionismo que él mismo ha creado en torno a su vida. Pero si se escribe, todo habrá de investigarse de nuevo: tal es la cantidad de pícara desvergüenza de que Dalí ha rodeado hasta sus más pequeños actos.

En fin: Santos Torroella ha volcado en torno al pintor una benévola simpatía, eliminando sistemáticamente cuanto hay de sucio y sospechoso en torno a su famosa *Vida secreta*. Esos «amigos perdidos», esos plagios justificados, etc., etc., son una buena prueba.

Por último, el capítulo séptimo. «Dalí en la Bienal», analiza muy someramente su participación en el certamen. Las escasas frases de valoración crítica que se dedican a los cuadros, nos hacen pensar que Santos Torroella (a quien desde ahora podríamos llamar el anti-Brunet) sigue haciendo caso a las explicaciones del propio Dalí y que, conocido el valor de éstas, va a serle muy difícil entender su pintura.

Cierran el libro algunas citas, muy graciosas, del reciente *Manifiesto místico* daliniano.

E. Ducay.

---

① LAS PRIMAS MULLER. Geneviève Gennari «Premio Internacional de Primera Novela 1949».

② SALVADOR DALI. Rafael Santos Torroella. Afrodisio Aguado, S. A. Madrid, 1952. 69 páginas de texto y 30 de ilustraciones.

③ LA MONEDA EN EL SUELO. Ildefonso-Manuel Gil. «Premio Internacional de Primera Novela 1950». J. Janés. Barcelona, 1951.

④ LOS FANTASMAS DEL SOMBRERO. Georges Simenon. Aymá, Ed. Colección Albor, 18.

⑤ ARTES Y ARTISTAS FLAMENCOS. Fernando el de Triana. 2.ª edición. Con un apéndice por Máximo Díaz de Quijano. «Clan». Madrid, 1952.

⑥ LECCIONES DE LINGÜISTICA ESPAÑOLA. Vicente García de Diego. Editorial Gredos. Madrid.

⑦ EL INSPECTOR CADAVER. Georges Simenon. Colección Albor. Aymá, S. L., editores. Barcelona, 1951.

⑧ MAIGRET Y EL INSPECTOR MALASOMBRA. Georges Simenon. Aymá, Ed. Colección «Maigret en acción».

---

❸ *LA MONEDA EN EL SUELO*

En el cada día más rico y extenso panorama de la novela española actual, Ildefonso-Manuel Gil ha arrojado una moneda valiosa, una obra magnífica. *La moneda en el suelo*, dentro, sin duda, de una corriente y manera de narración modernas—y esto de lo moderno es término ambiguo y casi siempre equívoco—está, al mismo tiempo, transida de personalidad.

El escritor reflexivo, de cierta hondura, de indudable raza que hay en Ildefonso-Manuel Gil, trasparece en esta novela, donde si se nos dan peripecias que algunas veces bordean lo melodramático, también hay preocupaciones de la mejor estirpe literaria y un modo de contar natural y sencillo propio de una densa madurez espiritual.

Una de los notas descollantes de *La moneda en el suelo* es lo bien que está expresada la antítesis o equivalencia—como queramos—amor-odio. Carlos, que ama y odia a Julia y es odiado y amado por ella; otros amores más plácidos seguramente, pero imposibles de lograr en aquel determinado clima novelesco, las figuras de Magdalena y Marta, las otras dos mujeres que vienen a contrastar con Julia..., etc., de todo resulta una obra novelesca cuyas calidades son tan evidentes que no dudamos—aun sin conocer el resto de las obras presentadas—de la justicia con que le ha sido concedido el «Premio de Primera Novela 1950». Ildefonso-Manuel Gil, poeta de justo renombre, autor de libros como *El corazón en los labios* y *El tiempo recobrado*, conquista con *La moneda en el suelo* un primer puesto indudable entre los actuales novelistas españoles.

G.-L.

❹ *LOS FANTASMAS DEL SOMBRERO*

Esta novela mereció uno de los más importantes premios norteamericanos para novelas policíacas: el del «Ellery Queen's Mistery Magazine». Lo que no quiere decir que sea en realidad una novela policíaca. Sólo en cierto sentido lo es. No hay en ella investigaciones, etc. Hay, sí, un tipo de hombre: Labbé, en cuya psicología se entreveran lo provinciano, lo desdeñoso, la «costumbre» razonadora, el endiosamiento y la pobreza de espíritu. Labbé es una emanación de su ambiente, ese ambiente de La Rochela tan bien recreado por Simenon. Labbé comete crímenes de la misma manera que procura exactas las medidas de sus sombreros. Construye su desierto de crímenes, porque un día mató a su mujer. Y precisamente cuando mata sin necesidad, como no tiene cerebro criminal, se desquicia y se delata a sí mismo. Sin intervención policíaca de ninguna clase. Un libro, en fin, éste, donde Simenon puede lucir sus amplias, hondas facultades psicológicas y de creador de ambientes. Y las luce.

M. S.

❺ *ARTE Y ARTISTAS FLAMENCOS*

Un catecismo breve, sencillo y lleno de verdades

Como dice Tomás Borrás, su primer prologuista, «aparece este libro, apuntes de Fernando el de Triana, que se hubiesen perdido sin el amor que se tiene hoy al misterioso y glorioso arte flamenco. Trazos de biografías, sucedidos, retratos... Un poco de lo que constituyó en España la manifestación máxima, aunque despreciada, de su espiritualidad auténtica de 1850 a 1900».

El libro está escrito con un estilo de verdadero garbo, y el puñado de anécdotas que refiere son muy graciosas y significativas de un mundo y de una manera de ser peculiarísimas, así como las semblanzas de las personas. Las referencias biográficas de «cantaores» y «bailaores» de ambos sexos están muy amplias y puntualmente expuestas, y no creemos que alguien de verdadera importancia en este arte no se halle debidamente registrado. El libro es, pues, de enorme valor en la materia que trata, con un excepcional conocimiento de ella, cosa natural en una persona como Fernando Rodríguez el de Triana, que la vivió de lleno durante toda su vida, como personaje e incluso como protagonista.

Las fotografías de los artistas de los cuales se cuenta vida y modos, son también muy numerosas, y las más antiguas tienen ya el encanto de la época. La primera edición de esta obra, que es como un catecismo flamenco, breve, sencillo y lleno de verdades—como dice Díaz de Quijano—data del año 35. Está dedicada a Antonia Mercé, «la Argentina».

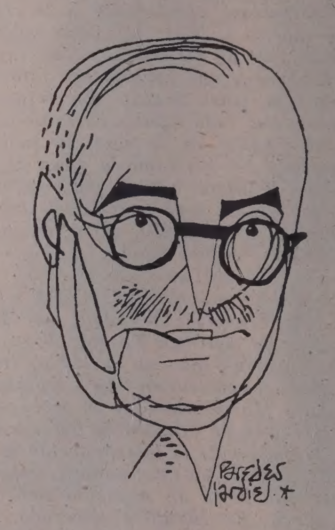
G.-L.



Vicente Escudero y Carmita García, su pareja de danza entonces, colocando unas flores — en París —, en la tumba de la que fué mejor bailarina de todos los tiempos, Antonia Mercé «La Argentina»

❻ *LECCIONES DE LINGÜISTI[...] ESPAÑOLA*

Pertenece este libro a la Biblioteca [...]mánica Hispánica, dirigida por Dáma[...] Alonso. Reúne el profesor G. de Di[...] siete conferencias pronunciadas en el A[...]neo de Madrid: «La efectividad en [...] lenguaje», «El simbolismo lingüístic[...] «La propiedad lingüística», «El plagi[...] la originalidad», «La palabra, fantas[...] del lenguaje», «La imprecisión, sino [...]tal del lenguaje», «Opulencia y mise[...] del lenguaje». En todas ellas el sa[...] filológico y la corrección formal del [...]tor rayan a gran altura. Pero el con[...]nido atraerá a un amplio número de l[...]tores no especializados, porque la cla[...]dad y el interés de la obra son muy gr[...]des. Y es que el lenguaje aparece es[...]diado aquí como un espíritu cuya na[...]raleza se analiza y al cual ocurren peri[...]cias difíciles y amenas. Al leer el an[...]lisis y el relato de las peripecias, el l[...]tor, saca una impresión de domin[...] ¿Cómo es—se preguntarán muchos—c[...] este hombre no tiene la celebridad c[...] merece quien conoce y explica una m[...]teria como él lo hace? Los más erudi[...] se acordarán de la Mitología: la For[...]



na, además de diosa omnipotente, d[...]pensadora de bienes y males, era hija [...] Júpiter y, por si esto fuera poco, mu[...] caprichosa y tornadiza... El señor G. [...] Diego es académico de la Lengua ha[...] un cuarto de siglo, pero su «inmorta[...]dad» se asienta sobre una base más [...]lida que la de este alto y merecido h[...]nor; seguramente su paso por la filo[...]gía románica en nuestra época deja[...] huella duradera, pues su extraordina[...] conocimiento del latín le ha permit[...] ahondar en la materia. Estas *Leccion[...] de Lingüística Española* enseñan prin[...]rosamente muchos secretos del lengu[...] a todo hombre culto que sienta curio[...]dad hacia tan delicados temas.

J. P[...]

❼ *EL INSPECTOR CADAVER*

«Es necesario que haya un infeliz [...] que pague por los demás»

En esta novela lo de menos es el d[...]cubrimiento del autor del crimen, aunq[...] de él dependa, en última instancia, [...] clave del relato. Lo más importante, [...] embargo, como en tantas otras nove[...] de Simenon, es el clima, que en ésta [...] es todo, completamente. La vida en [...] pueblecito francés se refleja en los [...] *clásicos* aspectos de Simenon: las tab[...]nas, las pensiones, las oficinas de t[...]grafos, las casas del médico o del no[...]rio... Mas aquí lo que cobra una espec[...] singularidad son las reacciones de [...] vecinos ante el crimen, ante sus moti[...]ciones y ante la presencia «molesta» [...] propio Maigret. Hay como una sor[...] pero espesa corriente en el subsuelo [...] escenario del crimen, con la que Maig[...] tropieza, obstaculizando sus investigac[...]nes. Está producida por las reaccio[...] hostiles de los humildes ante un pol[...] que, a la larga, creen que dejará lib[...] al asesino y a sus cómplices porque p[...]tenecen a otras capas sociales, y el m[...]mo deseo de estas capas y sus prejuic[...] por verse invadidas por la presencia [...]quisitorial del inspector. La novela, [...]minada en Saint-Mesmin-le-Vieux [...] 1943, concluye con una frase que re[...]cha ese recuerdo balzaciano que siem[...] nos rebulle cuando leemos a Simen[...] «¡Es necesario que haya un infeliz [...] pague por los demás!»

R. M. [...]

MAIGRET Y EL INSPECTOR MALASOMBRA

Se agrupan en este volumen varias novelas cortas, cada una con un crimen ocurrido casi por casualidad, un crimen sin imaginación, un crimen de pobre hombre, torpe y desmañado. Y sobre ese crimen o motivo leve Simenon sabe construir sus relatos entre piadosos y tiernos y humorísticos. Y Maigret puede explayar su humanidad comprensiva. Un buen volumen que, con todo, no parece rebajado, quizá por la misma levedad de las tramas.

J. G. Z.

EXTRANJEROS

1. ALFA E ÓMEGA, por Vasco Miranda (portugués).
2. REINAS DE FRANCIA, por Jean Cocteau. Grasset, París.
3. LOS AÑOS DE LA ILUSION, por A. J. Cronin (inglés).
4. KNULP, por Hermann Hesse. Premio Nóbel (alemán).
5. EL AMOR EN KAKI, por María von Kirchbach (alemana).

① *ALFA E ÓMEGA*

En el año 1927, con la aparición de la famosa revista *Presença* se iniciaba en Portugal un resurgimiento de la poesía: una legión de jóvenes poetas derribaba viejos ídolos y entronizaba el *modernismo*. Pudiéramos asegurar que el *modernismo* portugués es un movimiento semejante al que se inicia en España con la generación llamada de la Dictadura. Muy diferentes, sin embargo, ambas líricas peninsulares se asemejan en la consagración del verso libre, en la ruptura—no total—con el pasado, en el dejarse influir por corrientes internacionales, en el intelectualismo, etc., y si en España a J. R. Jiménez, más que a Machado, cuya influencia es tardía, se le puede considerar como precursor, en Portugal son Pessoa y Sá-Carneiro los primeros atletas de la nueva fe, sin que por esto se pueda negar el influjo de Nobre, Verde y Quental en la generación del 27, primeros eslabones de la sensibilidad poética nueva, como fué Rubén entre nosotros.

Hago todo el preámbulo anterior para situar al lector español en el ambiente de la nueva poesía portuguesa, a cuya novísima generación debe pertenecer Vasco Miranda, autor de *Alfa e Ómega*, y del que, hasta la fecha, no teníamos más noticia que una: la aparición de su primer libro, *Luz na sombra*, el año 1946, libro en el que ya se inicia la misma voz que vemos perfeccionada en el reciente *Alfa e Ómega*. En aquel libro del poeta hallamos ciertas influencias de Casais Monteiro, como, por no citar más, en los versos con que Vasco Miranda inicia su poema *Minuto*: *Derraideiro*:

Meu irmao anónimo e humilde, que afas-[tado e só,
passaste a vida a pisar graos de areia mo-[vediça e inconstante,
para no silencio da noite tua marcha can-[sada e sem fin...

Con Casais Monteiro, pues, y quizá con Serpa, enlaza la poesía de este nuevo poeta. Y ya estamos en el tercer eslabón de la poesía portuguesa de hoy. A él pertenece Vasco Miranda con personalidad propia.

Característico de *Alfa e Ómega* es un vocabulario que hasta antes de Cesáreo Verde fué considerado como extrapoético: *retrato nos jornais, dinheiro, pus, circunstancias*, etc., y que también se está poniendo de moda en España desde la generación del 27, con todos los peligros que encierra, ya que hace falta un gran talento poético para hallar la poesía en las cosas ínfimas. Vasco de Miranda sabe salir airoso del difícil cometido.

Se nos presenta al poeta en este su último libro, convulsionado por la angustia, a la que el cristianismo abre puertas de esperanza. La poesía de Vasco de Miranda es enérgica, rica en imágenes, temblorosa de vida. El poeta sangra a lo largo de sus versos, pero en su dolor, en su angustia caben también las alas candorosas del alba:

Mas a manha acordou sonora e calma
e num hino c ndido de amor e fé à Vida.

R. MORALES.

② *REINAS DE FRACIA*

Se trata de una serie de retratos de mujeres que han reinado, de una manera u otra, en Francia. No todas son francesas—figuran entre ellas Blanca de Castilla, Isabel de Baviera, María de Médicis—. Tampoco todas han ocupado en realidad el trono de Francia, puesto que se trata también de Diana de Poitiers, de Mme. de Pompadour (aquéllas «más que reinas»), de la «Grande Mademoiselle» o de la duquesa de Etampes, ya que vivieron a la sombra del trono, y aún incluye a Sarah Bernhardt, que no estuvo cerca de ninguno. Pero todas han reinado con el corazón, el ingenio o el talento. Cocteau ha querido sacar a estas mujeres del polvo de los museos de las figuras de cera, y este libro le da una nueva ocasión de hacer resaltar su talento de escritor de múltiples facetas, y su vena satírica—a menudo cruel—, pero siempre brillante.

③ *LOS AÑOS DE LA ILUSION*

El autor de *La Ciudadela* da una gran lección de valor y de optimismo a través de los personajes de esta obra: Duncan a quien el lector puede seguir en sus luchas y en sus esperanzas—y las mujeres que giran en torno suyo. Estas son: Ana, de fría inteligencia; Margarita, bonita y frívola; Juana—especialmente—, tan dulce y tan tierna.

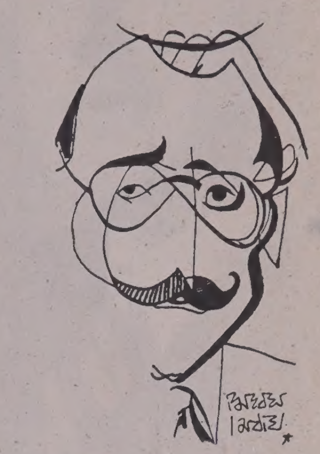
④ *KNULP*

Las tres historias de la vida de Knulp forman el retrato de un poeta vagabundo. Algo serio, como corresponde a un alemán, tan orgulloso «de que se pueda considerar como un honor que acepte alguna cosa de un amigo», de una bondad natural y profunda, matizada con cierta malicia. Consigue de cada uno lo mejor que posee—de las mujeres el amor, de los hombres la amistad—. El «vagabundo y hombre libre» es un personaje lleno de humanidad. Este libro ha tenido más de 150 ediciones en alemán y entre las trece colecciones de poemas, las veintidós obras en prosa y los ocho ensayos publicados por Hermann Hesse es la obra maestra de este escritor alemán.

⑤ *EL AMOR EN KAKI*

Un drama de la Alemania arruinada por la guerra, ocupada por los aliados, los americanos sobre todo—que es el fondo de los dramas personales de una familia austríaca—. Esta obra describe de una manera justa y viva las relaciones entre alemanes y americanos. Un asomo de sátira sirve para resaltar la observación y la verdad de los personajes. El gran mérito del autor es haber demostrado hasta qué punto las circunstancias históricas influyen sobre la conducta de los hombres.

E. B.



Después de un año al frente de «Correo Literario» (revista que en gran medida él ayudó a nacer), nuestro amigo Faustino G. Sánchez-Marín ha abandonado ahora su dirección, para ser sustituído, según noticias «extraoficiales», por nuestro también amigo Juan Gich.

Despedimos a Sánchez-Marín con todos los honores y deseamos a Gich una larga y fecunda gestión.

OLVIDO INVOLUNTARIO

En nuestro número anterior, por un olvido involuntario, dejamos de consignar que el autor del artículo de primera página, *Paul Claudel y la Pasión del Universo*, era José Vila Selma.

REVISTAS

La Isla de los ratones (hojas de poesía). Núms. 16-17, extraordinario. Santander, 1952.—La dirige Manuel Arce. Colaboran en este número C. J. Cela, J. L. Cano, Pérez-Clotet, J. de Bengoechea, C. E. de Ory, G. A. Carriedo, Angel Lázaro, Jaime Vidal, Eugenio de Nora, Manuel Arce y C. Rodríguez-Aguilera. Este número está profusamente ilustrado por Rogent, Capdevila, Hurtuna, Estradera, M. J. de Sola, Rafols Casamada, Fornells-Plá, etc.

Ateneo. N.º 3.—Inserta trabajos originales de J. Artigas, J. Pemartín, González Estéfani, García Gill, F. Sopeña, A. Espinosa, Varela, Baquero Goyanes, Delibes, Vázquez Dodero, Vila Selma y Gómez Mesa. Contiene también sus secciones de Crónicas de Extranjero, Cacharrería, Tertulias literarias, etcétera.

Dabo (pliegos de poesía). N.º 1. Palma de Mallorca.—Contiene poemas de C. Bousoño, J. A. Muñoz Rojas, V. Crémer, Ana-Inés Bonnín, A. Busuioceanu, Felipe Sordo, Fernando Gutiérrez, C. E. de Ory, Castilla - Elejabeytia, Julio Maruri y López Anglada. Lo dirige Rafael Jaume y «Xam». Su dirección es Torre del Amor, 4.

Vértice. Revista de Cultura y Arte. Núms. 99-101, Noviembre-enero. — Contiene un extenso sumario donde se recogen muititud de aspectos y problemas de la Literatura y el Arte protugueses. Colaboran en este número extraordinario de *Vértice*, los más destacados escritores de Portugal.

Platero. Cádiz. N.º 12.—Inserta verso y prosa de Caballero Bonald, Susana March, Juan Francisco Gutiérrez, Sordo Lámadrid, Gala Velasco, F. Quiñones, J. L. Tejada, Cajina-Vega, Leopoldo de Luis, Manuel Pinillos y Rodríguez Méndez. La portada se debe a José Pleguezuelo y hay unas viñetas de Miguel del Moral.

Clave. Revista Universitaria. N.º 1. Granada.—Contiene trabajos de R. Acosta, A. Aróstegui, A. Cabrero, V. Cacho, Pascual González, Eugenio Martínez, César Pacheco y J. A. Sáinz. Los dibujos son de Guillermo Acevedo y Manuel Enciso. En su primer número, *Clave* cumple muy bien su misión universitaria y cultural. Su director es J. A. Sáinz Cantero.

Doña Endrina. Guadalajara. 1952. N.º 3. — Director: Antonio Fernández Molina. Inserta poemas de Raúl Gonzalo Vázquez, Alvarez Ortega, Fernández Arroyo, Casanova de Ayala, Angel Crespo, Rafael Jaume, Lezano Quiles, Carriedo, Fernández Molina, Martínez Monje y Labordeta. Trae noticia breve de los poetas que colaboran por primera vez en *Doña Endrina*.

Ariel. N.º 6. Guadalajara, Jalisco, México. — En este cuaderno mensual de la Literatura y Artes plásticas se insertan diversos trabajos de escritores mejicanos con interesantes grabados de algunos pintores y escultores del país.

Insula.—En el número correspondiente a febrero destacan las páginas dedicadas al gran poeta español Pedro Salinas con motivo de su muerte, con un poema inédito del poeta fallecido.

Fantasía. Cuadernos poéticos, Publicaciones literarias «Vuelo». Valencia. N.º 1. — Lo dirige Luis Ballester Segura con Ricardo de Val y Jesús Cavedo Torrens como redactor-jefe y secretario. Dibujan F. Cabedo y F. Escribá. En este número colaboran Ballester Segura, Goy de Silva, Emilio Fornet, Maximiliano Tous, Pedro Caba, Constantino Lorente, María Beneyto, Lucio Ballesteros, Morante Borrás, Blas Galende y J. M. Fuertes.

Universidad de Antioquía. Medellín, Colombia. N.º 104.—En este extenso número correspondiente a los tres meses finales de 1951 se insertan originales de Gustavo Uribe Escobar, García Valencia, Ovidio Rincón, etc., con las correspondientes secciones de «Filosofía», «Literatura», «Folklore», «Viajes», «Notas bibliográficas», etcétera. Se acompaña un «Cuadernillo de poesía», dedicado a sor Juana Inés de la Cruz, con un trabajo de López Narváez y una «Selección poética», de Montoya Toro.

Platea. Revista de la Actividad Teatral y Artística. Buenos Aires. Núms. 9-10.—Contiene diversos comentarios y reportajes sobre la actualidad teatral y cinematográfica en la República Argentina.

Revista de Folklore. Bogotá. N.º 7. Organo de la Sección de Estudios Folklóricos del Instituto Etnológico y de Arqueología, del Ministerio de Educación Nacional de Colombia.—Contiene un Diccionario de *bogotanismos*, por Luis Alberto Acuña.

Litoral, revista del espíritu. Número 1. Valencia.—Sus directores son Francisco Bosch Ariño y Sabino Alonso-Fueyo. El número está dividido en secciones como «Las letras y las artes», «El ensayo y el comentario», «Valencia en sus hombres y en su cultura», «Los días y las horas» y «Lecturas comentadas». Y colaboran el Marqués de Lozoya, Alonso-Fueyo, Eugenio Frutos, José María Bugella, Muñoz Alonso, Belarte Vicent, Pedro Caba, José María Alejandro, Alcayde Vilar, Alvarez Rubiano, Corts Grau, etc. Sus secciones de «Actualidad cultural», «Crítica de libros», etc., son completas y rigurosas. Inserta también este número unos villancicos clásicos y un poema de P. Lagerkwist. Felicitamos a sus directores por el esfuerzo literario e intelectual que supone este primer número de *Litoral*.

Pájaro de paja. Carta circular de la poesía. «Carta séptima», Febrero, 1952, Madrid.—En esta «Carta»: Federico Muelas, Gabino Alejandro Carriedo, Fernando Quiñones, Lorenzo Gómez, Miguel Labordeta, Angel Crespo y Manuel Pacheco.

Correo Literario, arte y letras hispano-americanas, febrero. — En este número 42 se insertan trabajos de J. López Ibor, Victoriano García Martí, Francisco Navarro, Pedro Caba, Torrente Ballester, etcétera. Y las habituales secciones y páginas de «Las tardes del Ateneo», que firman Eugenia Serrano y Murillo Rubiera; la de «Poesía», por J. L. Cano; «El mirador de las letras europeas», por Sáiz Mazpule, así como la «Crítica de Libros», por S. Magariños; el «Correo de España y del Mundo», por diversos corresponsales, y otras seccciones y encuestas.

Guillermo de Torre en España

«Muchas coincidencias con los jóvenes de ayer y de hoy y muy pocas discrepancias.»

«Los hechos demuestran que no pueden existir literaturas incomunicadas.»

«El libro español está más difundido en América que el americano en España.»

GUILLERMO de Torre acaba de pasar entre nosotros unas semanas. Ha vuelto a España después de una larga ausencia, durante la cual ha seguido ocupándose de los temas literarios, artísticos, críticos de muchos aspectos de la vida del espíritu, que siempre le fueron afectos. Los años de América no han hecho sino aumentar su nostalgia española y hacer que se encontrase en su Madrid—él es madrileño—más a gusto, si cabe, que antes. La personalidad literaria de Guillermo de Torre, principalmente en la crítica, es harto conocida. Más que dar noticia sobre él ahora, puesto que se trata de un escritor cuyos trabajos, libros y colaboraciones no han dejado de llegarnos y de ser leídos por los lectores españoles, hemos querido dejarle hablar a él mismo, sometiéndole a un interrogatorio sobre diversos problemas de la literatura actual. He aquí nuestras preguntas y sus respuestas:

* * *

YO NUNCA ROMPI LOS PUENTES...

—¿Qué es lo que más le ha sorprendido en la vida intelectual y literaria española, a su regreso, después de una ausencia tan prolongada?

—Sí, vitalidad. Su capacidad de recuperación. El esfuerzo denodado de jóvenes de ayer y de hoy... Muchas coincidencias con ellos y muy pocas—o atenuadas—discrepancias. En un plano más general: la avasalladora simpatía humana de mi Madrid nativo, que no tenía olvidado, pero que me ha sido emocionante redescubrir. Pero lo de la ausencia tan prolongada póngalo usted entre unas comillas de incredulidad. No sólo por la circunstancia de haber vivido en un país del mismo idioma, Argentina, sino por el hecho—más capital y personal—de que yo nunca rompí los puentes de acceso hacia esta literatura y fuí uno de los pocos que no aceptaron jamás plegarse a repulsas genéricas o indiferencias injustas.

—¿Cómo encuentra la tónica literaria española en relación con las literaturas extranjeras y principalmente con las americanas?

—La literatura española siempre vivió un poco confinada en sí misma. Es el destino, es la característica común de otras viejas y grandes literaturas europeas que en ciertos momentos centrales se bastaron a sí mismas. Los tiempos han cambiado, los hechos demuestran que no existen, no pueden existir literaturas incomunicadas ni compartimentos estancos en lo intelectual. Pero todavía hay ciertos grandes temas, ciertos problemas vivos que se debaten abiertamente en el área general europea que sólo parecen rozar corticalmente la vieja piel de toro hispánica. ¿Por qué? Respondan otros. Contrariamente, en el mundo intelectual hispanoamericano, mayor porosidad. ¿Que ésta linda a veces con el snobismo? Quizá, pero de tal fermento siempre cabe aprovechar lo aprovechable y desechar el resto...

—A juicio de usted, ¿qué género español de los actuales está a más altura: la novela, la poesía, el teatro, el ensayo...?

—Sería arriesgado (y tan personal, tan intransferible) marcar una superioridad concreta. En todos los géneros advierto obras y valores de consideración. Sin duda, la poesía—por razones obvias que los mismos poetas reconocen—prevalece cuantitativamente. La calidad es siempre cuestión de personas, no de géneros. Pero esto no quiere decir que en otros géneros menos evasivos o sibilinos, donde la realidad se confronta más directamente, como la novela, el ensayo y el teatro, no se produzcan obras de primer plano.

—¿Con qué profundidad e intensidad considera usted que ha obrado la nostalgia de España en la obra de los escritores emigrados?

—«Evocando lo lejano, ahondando en sus raíces y persitiendo en iluminar con luces nostálgicas tanto cumbres como derrumbes, corremos el riesgo de acabar en hispanistas todos los escritores españoles fuera de España», recuerdo que me escribía hace años, más o menos, María Zambrano, con motivo de un libro mío sobre *Menéndez Pelayo y las dos Españas*, libro que también había suscitado en un historiador—un gran historiador—profesional, Claudio Sánchez Albornoz, análogas reflexiones. Sin embargo, la verdad es que salvo en esas interpretciones—y hay alguna ya tan considerable como *España en su historia*, de Américo Castro—y en ciertas efusiones poéticas—*Español del éxodo y del llanto, Exul umbra*, etc.—no creo que el puro sentimiento de la nostalgia haya obrado por sí solo positivamente en los escritores emigrados. Otra cosa hubiera sido esterilizante, y cabalmente la fertilidad ha sido la característica más acusada de tales escritores. Prueba: no sólo la cuantiosa y valiosa producción con que han incrementado sus respectivas obras en América escritores ya notorios antes de 1936, sino el surgimiento de nuevos valores y la consolidación de otros, sin olvidar las tareas aplicadas, pero no subsidiarias, de orden cultural que han desenvuelto además muchos de ellos en editoriales y publicaciones muy varias y que es de lamentar sólo hayan llegado parcialmente a España. Se dirá que en España ha habido incorporaciones también muy valiosas en la literatura de los últimos años. ¿Quién podría negarlo? Superando fronteras geográficas y de otra clase (ya Gonzalo Torrente Ballester, en el epílogo de su *Literatura española contemporánea*, reconocía su existencia al aludir a las dos parcelas, «nacional» y «peregrina»), le diré que íntimamente quizá ese distingo era ya anacrónico y que por mi parte, en punto a simpatías y admiraciones, no establezco diferencias; y así coloco en el mismo plano, junto a un Camilo José Cela, a un Arturo Barea en Londres; junto a un Julián Marías, un José Ferrater Mora en Brynn Mawr; junto a un Ricardo Gullón, un Antonio Romera en Chile, etc., etc.

—Su experiencia de escritor en la emigración, ¿qué cree que le ha aportado de más importante y radical a su espíritu?

NO ACIERTO DE PRONTO

—Qué quiere usted que le diga. No acierto de pronto con el rasgo más significativo. Ponga usted que la lejanía física produce cierta diafanidad espiritual, fomenta la serenidad, la objetividad, la facultad de ver las cosas en sus perfiles más puros y auténticos.

—Como crítico atento siempre a los últimos momentos literarios, ¿qué tendencias cree usted que prevalecen en la actualidad?

—¿Tendencias? Le señalré únicamente el rasgo, a mi parecer, más dominante de todas. La noción de la responsabilidad, expresión más antigua y menos intimidante, o menos propensa a réplicas airadas que la del compromiso, echada a volar, más bien restaurada, por Sartre. Porque la crisis de la gratuidad, el acabamiento de la intrascendencia son innegables. «La literatura pura no basta—he escrito yo no hace mucho en la conclusión de mi *Problemática de la Literatura*—. La literatura comprometida, entendida erróneamente como militancia o sectarismo, y no como compromiso del escritor ante su conciencia y ante el mundo, corre el riesgo de dejar de ser literaria. Luego lugo que corresponde es una síntesis. Inmanencia y trascendencia, divertimiento y mensaje, desinterés e intencionalidad son factores que deben conjugarse en una síntesis próxima, a fin de que lo literario recobre su plenitud y el espíritu permanente de libertad artística no sucumba ante la ley de la necesidad temporal.»

—¿Cuáles son sus otros libros en estos últimos diez años?

—Hablé antes de fecundidad. Esta, en algunos colegas, ha sido realmente excesiva. Por mi parte, no llego a ufanarme de lo contrario, sino más sencillamente de haber tendido únicamente a publicar los libros necesarios, aparte los dos a que ya he aludido. En primer término, ensayos y críticas sobre literatura española y europea: *La aventura y el orden, Tríptico del sacrificio*; algunos libros de estética y cuestiones plásticas. *Guillaume Apollinaire, su vida, su obra y las teorías del cubismo, Trayectoria de Picasso, Attilio Rossi*; una contribución al tema dominante de esta década: *Valoración literaria del existencialismo*; y alternando con estos motivos rigurosamente siglo xx, algunos estudios sobre los de otros siglos, como una *Introducción a Lope de Vega*, un *Itinerario de Galdós*, etc., amén de numerosos prólogos y colaboraciones en las infinitas revistas literarias de América.

—¿Qué función cree usted que ejerce la crítica dentro de la total creación literaria y cuáles son para usted las mejores cualidades del crítico?

SEGUN Y CONFORME

—Una zapadora y función de descubridora. El crítico ha de anticiparse: heraldo y no eco. Sólo así podrá alzarse desde su denostada posición ancilar a un plano de señorío, esto es, de creación. Se alegará que sus juicios al ejercerse sobre lo más vivo, sobre lo que todavía está en litigio, corren el riesgo de resultar provisionales, de ser rectificados por los que lleguen después. Según y conforme. Significaría hacer el juego a un entontecedor lugar común resignarse a la precariedad de cualquier juicio sobre nuestro tiempo. Pues toda obra auténtica no es acrónica ni extraespacial, está situada en su tiempo. Existe lo que yo he llamado «el deber de fidelidad a la época». Lo que no quiere decir seguirla ni aceptarla; podemos contradecirla, pero desde dentro. Por lo demás—y perdóneme usted que le cite de nuevo un párrafo de mi *Problemática de la Literatura*, ya que todas estas cuestiones quedan examinadas en sus páginas—, «quien escriba con verdad e intensidad sobre su propio presente será siempre un escritor del presente para otras épocas. Por el contrario, quien empiece por ser inactual, anacrónico en su época, lo será también para los que vengan después. Si las estéticas cambian, los problemas se continúan a través de las épocas y siempre queda tensa la línea ideal de una correspondencia de sensibilidades como vehículo de continuidad supertemporal.»

—Y por último, ¿cómo podría arreglarse el problema del libro español en América?

—¿Y la pregunta inversa? Seamos equitativos. Pues el «desarreglo» es recíproco. Y dígase lo que se diga, el libro español está más difundido en América que el americano en España. Modo de establecer la paridad, o aun de dar la prioridad al que resulte más interesante para el lector, yo, escéptico con fórmulas y tratados, sólo veo uno: suprimirlos, echar abajo mallas y reglamentos, «libertad» y «no proteger» al libro aquí y allí.

E. J.